الحق أقول لكم

مصرى عظيم فى ذمة الله

لا ينفع الرثاء والحزن ، وإنما تنفع الذكرى ، إذا استطعنا أن نجعل من حياة محمد كامل مرسى نموذجا ، وإذا قامت الأحدوثة الطيبة درساً للشباب .

يمضى هذا الرجل العظيم مرضيا عنه من الناس أجمعين ، أباً ، وأستاذاً ، ورائداً للفضائل الإنسانية التى بدونها يذهب العلم جفاء .

من الناس من تلقاه فيريدك بمظهره أن تدرك مقامه بين الناس ، وكأنه يقول لك : ألا تعرف من أنا ؟ إنى أرثى لجهالتك ! والغالب فى الناس أن يعيشوا أدوارهم ، أو قل : إنهم يمثلونها فى حلهم وترحالهم . هؤلاء الناس يحاولون أن يملوا عليك احترامهم إملاء ، وقد تقبل منهم هذا الإملاء على مضض ، حتى لو كانوا جديرين حقاً بالاحترام .

ولكن الرجل الفذ هو من يبعث الإجلال فى نفسك بمخبره قبل مظهره . لا يتعب نفسه فى توكيد شخصيته ، والتحفز لإظهار قدره ، والإعلان عن نفسه . وكامل مرسى كان ذلك الرجل الفذ : البساطة ، والدماثة ، والانطواء والصمت ، والقدرة على الإنصات ، والنظرة اللماحة الواعية تبرق بالعطف الإنسانى ، وتتسع لغرور الناس وخطاياهم ؛ لأنها نظرة الفيلسوف الأصيل ، والعالم المتمكن ، لا من علمه وحده ، بل من معرفة طبائع الناس على اختلافها .

لم أتتلمذ على كامل مرسى ، ولا تشرفه تلمذتى لو كانت ؛ فلا أحسب فهمى للقوانين يتعدى فهم العامة لها ؛ ومع هذا كانت نظرتى إليه دائماً نظرة التلميذ لأستاذه ، وكان نداء نفسى له من خلف نعشه نداء التلميذ لأستاذه . رددت فى قلبى الدعوات له بالشفاء عندما نزلت النازلة وسمعت بها وأنا فى الإسكندرية . ولهجت بالدعاء له بالرحمة والرضوان وأنا أتابع خطى من يحملونه فى مرحلته الأولى نحو عالم البقاء .

لأننى أحببت فى هذا الرجل هدوءه ، وتواضعه ، وصوته الخفيض . لا يتكلم إلا صدقا ، يقنعك دون محاولة إقناعك ، جملته الواحدة تزن فقرات من كلام الآخرين ؛ لأنها تحمل فى طياتها خلاصة تركيز فكرىّ عجيب . قوة عارضة تفضل توجيه مصابيحها إلى داخل نفسه ، تستجمع أشتات الرأى لتصوغ له ذلك فى جمل قصار ، قدت من المنطق الصافى .

ثم ما أسعدها لحظات عندما كان محمد كامل مرسى يسترسل إلى حديث ، تحسب مادته الغنية استغرقت ساعة ، وإذا الحديث لم يدم سوى لحظات . استمع إليه يحدثك عن الفقه الإسلامى ، وأئمة الشريعة ، واعجب بعمق نفاذه إلى ما وراء النصوص ، وبملكاته العقلية التى تحول لك القانون إلى صور فكرية حية . لقد حقق لى هذا الرجل الذى اجتمعت به قليلا — ما عرفته من حياة رجال العلم الأعلام ، وهو أن العالم المتمكن ، صاحب الحجا المشرق — يبلغ آفاق الفن ، فيحيل لك البيولوچيا ، أو الرياضيات ، أو التشريع إلى كائنات تنبض بالحياة ، مثلما يفعل الشاعر ، والناثر ، والموسيقى ، والمصور ، بأحاسيسه وأخيلته ؛ لهذا تلازمنى تصورات طفولية أستحضر فيها مكانا فى السماء قصيا ، لعله عند سدرة المنتهى ، يجتمع فيه رجال الفكر والعلم والفن ممن رضى عنهم الخلق ، فنالوا رضا الخالق . وهناك يتحدثون كلهم بلغة واحدة ، أو يفهم بعضهم بعضاً وإن اختلفوا لغة ، وفنا ، وعلما ؛

وباعدت بينهم الأوطان فى عالمنا الزائل .

يعزينى فى محمد كامل مرسى أن يعرف الناس أنه غرس الفضائل فى حقل حياته ، وأنه بذر فيه الخير ، فأنبت خيرا . يعزينى أن يحرص تلاميذه من بعده على ذكراه ، لا بالطريقة التى درجنا عليها من حفلات التأبين وإقامة التماثيل ، بل بأن يجعلوا من حياته ، وخلقه ، وعلمه ، المثل العليا لهم ولأولادهم ولتلاميذهم فى كل مكان.

يعزينى أن يحيا محمد كامل مرسى فى نفوس أبنائه وتلاميذه ، كما سيعيش فى كتبه وبحوثه ؛ لأن حياته فى نفوسهم قوام خلقى ، كما أن حياته فى مصنفاته قوام علمى.

ولتحسد الجامعات المصرية أختها الكبرى على أنها أخذت من أعصاب كامل مرسى ودمه ، ومن علمه وفضله أكبر قسط ، وأنها تزودت منه بخير زاد .

* * *

حظ عاثر

حظ الإسكندرية كحظ أهل الفن : تعطى ولا تأخذ ، تهب للبلاد علماء وكتابا وفنانين ، فلا ينالها من الفن إلا أقله ، ومن العلم إلا فضلته .

ذهبت إليها أراجع حركتها الفكرية والفنية ، فإذا هى تعانى الفقر ، لا فى رجالها المفكرين ، ولا فى علمائها ، ولا فى أهل الفن من أبنائها — فما أكثرهم ، وما أغزرهم إنتاجا — ولكن فى مطابعها ، ومكتباتها ، ودور كتبها ، ومسارحها ، وقاعات محاضراتها . الإسكندرية تنطوى على نفسها فى الشتاء انطواءة حزينة : إذاعتها فاشلة ، ومسرحها الوحيد يُستأجر فيقطع الجيوب ، وأوركسترها السمفونى مصاب بالأنيميا المزمنة !

تبعثر الإسكندرية أموالها باليمين وباليسار فى مشروعاتها العمرانية — وما أشبهها فى هذا بالرجل الفنجرى — فإذا طالب رجال الفن بمسرح ، وبفرقة تمثيلية ، وندوة موسيقى — أمسكت يدها ، واحتجت بنضوب مواردها ، فإذا ألحفوا فى الطلب ، وألحوا فى الرجاء — أجابتهم : ماذا أخركم؟ لماذا لم تجيئونى والذهب يجرى بين يدى ؟

حدث ذلك فى حياة الإسكندرية مرتين تحت سمعى وبصرى : الأولى منذ أكثر من ربع قرن ، حين أنشأت أجمل ملعب رياضى فى الشرق ، وأطول كورنيش ، ونضدت شواطئها ، ومحطات لهوها . فلما طالبها الناس بمسرح ، وقاعة محاضرات ، ومتحف للصور ، وندوة موسيقى — ردت الطالبين حيارى ، وهى تقلب لهم بطانة جيوبها الفارغة ، وتمد لهم . . . صفر اليدين .

وجاء رجل أجنبى من أقصى المدينة يسعى ، فجاد لها ببيت الأسرة القديم فى محرم بك ، لتأوى إليه مكتبتها ومجموعة صورها ، وكانت هذه المجموعة هدية رجل أجنبى آخر ، ظلت تدير وجهها للحيطان كالتلاميذ البلداء عامابعد عام ، حتى نسى الناس أمرها وأمر مهديها... ولكن العناكب لا تنسى ... لأن صناعتها نسيج النسيان!

والمرة الأخرى فى الأعوام القليلة الماضية ... تكررت الحكاية ، وأعاد الزمان نفسه . . . فما عدا هذا المنزل المهدى إلى الإسكندرية ، فقدخجلت من أسرة صاحبه ، وأكل الناس وجهها ؛ حتى اضطرت إلى تجديده ، ونظمت فيه متحفا للفن ، وقاعة صغيرة للمحاضرات ، إلى جانب مكتبتها المتواضعة فى عدد كتبها وعدتها ، الغنية فى حقيقتها .

ويخرج الفن مرة أخرى من مولد عمران الإسكندرية بلا حمص . . أقصد بلا مسرح .

وعندما شكا لى أهل الفن حظهم العاثر ، لم أجد أقسى ولا أنكى مما رددت به عليهم : لقد وصلتم متأخرين فى هذه المرة أيضاً ، وانتظرتم حتى أفرغت الإسكندرية جيوبها ، لتطالبوها بما لم تعد لها به طاقة !

شاء جدّ الإسكندرية التاعس أن أذهب إليها لأشاهد فرقتها التمثيلية الجديدة ، فى الليلة التالية مباشرة لحضورى تمثيل رواية « دموع إبليس » من الفرقة المصرية الحديثة ، بدار الأوبرا بالقاهرة .

لا أنوى القيام بمقارنة ، فليس هناك موضوع للمقارنة. الفرقة المصرية الحديثة قامت من عثارها منذ عامين ، وهبت من غفوتها لتظهرنا على فن ممثليها ، خير الممثلين ، وقدرة مخرجيها ، خير المخرجين ، ولتطلعنا على ما يفوق ذلك أهمية : على فن كتابنا المسرحيين . إنها خدمة يجب أن نذكرها لها ، وهى تقدم لنا فى موسمين روايات مصرية أصيلة ، من المستوى الفكرى العالى : « إيزيس » ، و « سقوط فرعون » و « دموع إبليس » . لم يعد الممثلون يقفون على خشبة المسرح خُشبا تسمع أدوارها ، وتهوش بأيديها كخيال « المقاتة » ، بل تخرج هذه الروايات نابضة بحياة المسرح : فالإضاءة ، والإشارة ، والحركة ، والإلقاء ، والمنظر ، كلها تنبع من رأس واحد ، هو رأس المخرج الذى يتعمق دراسة ما بين يديه من نصوص ، ثم هو يتصور إخراج هذه النصوص صورا حية ، تجتمع لها مقومات الفن المسرحى جمعاء .

وراء هذه الفرقة مصلحة مختصة بالفنون ، ووراء مصلحة الفنون وزارة مختصة بشئون الثقافة : أى أن الدولة أقامت فرقتها بمالها وبفكرها ، وأحسنت اختيار أفرادها .

أما هذه الفرقة الإسكندرانية الناشئة ، فهى فرقة من الهواة ، ولكنهم أقرب إلى المحترفين ، ويمكن أن يتحولوا إلى الاحتراف لو أعدت لهم الإسكندرية وسائله .

كيف يمكن أن تعيش من جيوب أصحابها ، وهى تدفع للمسرح قرابة السبعين جنيها فى الليلة الواحدة . . . مقابل ما تدفعه الفرقة المصرية الحديثة للأوپرا ، وهو جنيهات معدودة على أصابع اليدين ؟

ولقد تخيرت الفرقة رواية لموليير ، من الأدب الرفيع ، ما كان أجدرها بأن تقدمها فى صورتها الأصلية ! ولكن مخرج الفرقة حول كوميدية موليير إلى مهزلة من نوع القودڤيل !

وأنت مع ذلك تمضى معهم سهرة ممتعة ، تعجب بأولئك الشبان الهواة يمضون فى تمثيل « ظل موليير » مضى الموهوبين المؤمنين بفنهم ، ولكنك تأسى وتأسف أن ينزلق بهم المخرج إلى مستوى القودڤيل الرخيص .

هل لنا أن نرجو ، ونلح فى الرجاء ، أن تأخذ وزارة الإرشاد القومى عاجلا بيد الفن فى الإسكندرية ، بعد أن أقالته من عثاره فى القاهرة ؟

أليس للاسكندرية علينا كل الحقوق ، مدينتنا الجامعية الثانية ، وأهم مركز من مراكز صناعتنا وتجارتنا ؟

* * *

مشروع أوبريت

لا ، ليس مشروعا مُعَيديا مما نسمع به بين الفينة والفينة ولا نراه ، إنما هو قصة حدثت خلال الشهر الماضى ، يمكن أن ننشئ منها كوميدية ، أو « أوپريت » ، أو فيلما هزليا . عنوانها فى تلك الصحيفة اليومية : « يتغدى عند مستشار ، ويتعشى على مائدة المدير العام ، ويفطر عند كبير المهندسين ! » .

كلا ، ليس من شخصيات الجاحظ ، أولئك الطفيليين الذين يقابلونك فى كتاب « البخلاء » . ولا هو من هواة الحفلات ، وما أكثرهم ، يتنقلون بين الموائد ، الليلية تلو الأمسية ، كوكتيل يشيلهم ، وعشوة تحطهم ، إلى درجة أن كناهم صديقى الظريف : « البلاشيين » . وينطقها بلكنته الأعجمية : « البلاشيست » ؛ لأنهم يحملون بطاقة ، هى شهادة المعافاة من دفع ثمن ما يأكلون !

إنه مجرد بائع « غازوزة » ، أو « أزّوزة » فى اللهجة الإسكندرانية — وهى « القازوزة » على لسان صديقى المتحذلق و « الفوارة » فى اختراع واحد من « الخالدين » — ولكنه فحل ، أكحل العينين ، مقرون الحواجب . أناقته تتركز فى عنترى براق ، وطاقية مشغولة تأخذ بمجامع قلوب . . . خادمات العمارة عن بكرة أبيهن !

يحدج منيرة بنظرة ، ويبرم شنبه لزنوبة ، ويلعب حواجبه لست الدار ، ويسبل عينيه لأم فردوس ، ويغازل سكينة ، دون أن تتنبه إحداهن إلى كرمه الحاتمى فى بذل آيات الغزل للأخريات !

أولئك الخادمات الضاحكات العابثات ... الباحثات عن الزوج – وجدت كل منهن فى محمود بائع الثلج، زوجا مستترا جوازا، «حاشا» أن يكون لوحاً من الثلج؛ سوف يرتفع بهن عن مستوى الخدمة إلى طبقة «حريم التجار». فمن يدرى؟ قد يرقى ذات يوم إلى مرتبة «شاه بندر» تجار «القازوزة!».

ويظهر أن زماننا أصبح يتميز برغبة ملحة فى الانتقال بين طبقات الدار التى نسكنها جميعا؛ فالست الحكيمة، كما كنا نسمى الممرضات فى سالف العصر والأوان، تسدد الرماية لتصمى طبيبا، وخريجة كلية الآداب تظفر بشاب نابه من رجال القضاء، ثم تنشز عنه، وتتركه يتنقل وحده فى قاع الريف، إذ لا قبل لها بمفارقة المجتمع «الراقى» بالمدينة!

والخادمة فى العمارة ترتفع بمطامحها عن رتبة الخدم، وتدلى بشصها لتصيد بائع «الأزوزة».

لم تعرف المسكينة أن محمود أكثر من سنارة، وأنه على خلاف صيادى السمك، يرسل خيوطه إلى أعلى، فيتصيد جميع خادمات العمارة، بالكلمة المعسولة، والطعم الموعود: الزفاف!

وفى غياب السادة والسيدات، تدعو كل منهن «خطيبها» لوليمة حافلة، قوامها ما لذ وطاب مما تنطوى عليه جوانح «الفريجيدير».

وتفاجئ «الخانم» خادمتها تتناول الطعام مع شخص تقول عنه الخادمة إنه قريبها.

ثم تكتشف سيدات العمارة أن خادماتهن جميعاً يضربن المواعيد لأقربائهن على ناصية «الفريجيدير». فماذا حدث حتى يقبل الأقرباء كلهم مرة واحدة لزيارة قريباتهم؟ وتسأل السيدات: هل كان هناك مولد مشهور فى الحى، وفد عليه الوافدون زرافات ووحدانا؟

وأخيراً يكتشفن «أصة الورد» كما يقول المثل الفرنسى: فالقريب واحد لا يتغير وجهه، ولا لون عنتريه وطاقيته، وإن ظهر مرة فى مطبخ الدور السابع، ومرة أخرى فى كرار الدور الثالث، أو بالشقة رقم ١٢، كأنه شبح «بانكو»، أو هو من أهل الخطوة!

وليس على محمود أن يخطو طويلا، فما هى إلا خطوات معدودات تفصل بين «صندوق الثلج»، وباب الخدم، فسلم الخدم ... فصندوق الثلج الآخر الذى يحتوى على كل شىء إلا ألواح الثلج.

وأترك للمتبارين إتمام القصة، وللملحنين أن يعملوا القريحة فى وضع لحن الختام.

إنما أسرد هذه الواقعة لأنها ذكرتنى بواقعة مماثلة، قرأت عنها فى أثناء زيارتى لأمريكا اللاتينية: فهناك واعدت الغادة الإسبانية ذات الشعر الفاحم، والوردة الحمراء فى فودها، عدداً من الشبان على الزواج، دون أن يعلم أحدهم بالآخر. وضربت لهم كلهم موعدا واحدا فى مكان منعزل، واختبأت لتشاهد المعركة عن كثب، وفى نفسها أن تختار الظافر، لتضع على رأسه التاج ذا الأفرع!

ونحن قد عرفنا على الأقل الظافر فى قصتنا، وهو محمود بائع «القازوزة»، وكان سكان العمارة نساء ورجالا من الخاسرين.

* * *

العروبة

جلست أتفرس فى وجوه المجتمعين «لمؤتمر الأدباء العرب» بقاعة المتحف الزراعى. لا شك أنها وجوه معبرة، متحركة، تنم عن أن أصحابها من أهل الفكر والفن. إننى سعيد بهذا الجو الذى يشع ذكاء حولى ... ويتفجر فصاحة.

أحاول أن أضع قاسما مشتركا أعظم للسحن، فلا أجده. السحنة العربية التى أعرفها جيداً هى الغالبة ولاريب: العيون المتوهجة، والوجه المستطيل، والرأس المرفوع.

ولكنى ألاحظ هنا وهناك لمحات كردية أو شركسية أو مغربية، غلبتها الطبيعة العربية على أمرها، فلم تبق

منها سوى أثر دارس .

لا أخطئ فى التعرف على المصرى ، وليس بالسحنة دائماً ، وإنما نتيجة لشعور مجهول ، كأننى أرى نفسى فى مرآة منطفئة الأديم ، لا أكاد أتبين فيها معالم خيالى ، ولكنى أعرفه مع ذلك ، أو كأننى أسمع صوتى فى الإذاعة لأول مرة ، فأنكره وأتعرف عليه .

أحس بتعاطف عجيب بين أفراد هذا المؤتمر ، لم أشعر به فى المؤتمرات الكبرى حيث يجتمع لها الناس من أقاصى الأرض ، إنه هنا تعاطف أفراد الأسرة الواحدة ، لا ريب فى هذا . ولقد ذكرت يوم دعانى صديق من أصل شركسى إلى وليمة حضرها أفراد أسرته رجالا ونساء . كنت الغريب الوحيد بينهم ، بالإضافة إلى أننى — بقدر ما أعرف — مصرى الأصل والفرع . أحسست بين أفراد تلك الأسرة تعاطفا قويا ، زاد من أثره فى نفسى غربتى عنهم .

ولقد شعرت هذه المرة بذلك التعاطف ، لا كالغريب عنه ، ولكن كجزء منه ، فأنا أيضاً ، فيما يبدو لى ، من هذه الأسرة العربية . وفكرت برقعة الأرض التى تسكنها هذه الأسرة ، فزاد عجبى ، وأحسست بما أكره دائماً أن أحس به ، وهو الزهو . ماذا ؟ هذه الأسرة ينتشر أفرادها على رقعة من الأرض تمتد من الخليج العربى حتى المحيط الأطلسى !

وطربت نفسى لظاهرة بارزة : إن قلة بين أعضاء هذا المؤتمر تنفرد بزى خاص ؛ أما الغالبية العظمى فقد تحررت من قيود الزى الأهلى ، تعيش فى زمانها ، وتلبس ملابس العصر .

وأخيراً ، هذه الملاحظة الهامة ، هذه أسرة لا تصطنع الوحدة اصطناعا ، كل فرد من أفرادها يختال بشخصيته ، ويعتز بمنبته الخاص فى الرقعة العربية الكبرى . إنهم يعتبرون حبهم للجزء صورة من حبهم للكل .

عروبة هؤلاء الناس صادقة ؛ لأنهم لا يتلمسونها فى مذهب ، ولا ملة ، ولا جنس .

وماذا يدعوهم إلى الاصطناع مادام الفكر يجمعهم ، واللغة تضم شملهم ، وما داموا يصدرون عن انفعالات واحدة ويجرون فى سنة للتطور واحدة ؟

عندما عكفت شطراً من عمرى على دراسة ناحية واحدة من الحضارة العربية فى عصرها الزاهر ، كانت الوحدة العربية تبدو لى حية ، مكتملة الحياة ؛ لأننى على طوال الحقبة التى كنت أعيشها آنذاك — من القرن الثامن الميلادى حتى القرن الرابع عشر — وعلى تعدد مصادر الكتب التى وقعت لى — فقد جاء أصحابها من بين النهرين شرقاً حتى الأندلس غربا — كنت أشعر بالمعامل الواحد لهذه الحضارة العربية : اللغة ، وطريقة التفكير ، والمؤثرات التى تفاعلت فى صميم الحضارة العربية .

والعجيب أننى — بالشعور الذى أشرت إليه منذ لحظة — كنت أميز الكتابة العربية التى ترتد فى مصادرها إلى وادى النيل ، وأميزها بشىء ربما لا يدركه العقل : فهذه قصة السندباد البحرى ، تجرى حوادثها فيما بين بغداد والبصرة والبحر الشرقى الكبير ؛ ومع ذلك فقد كنت ألمس فيها جو القاهرة المملوكية : ألغة القصة ، أم الحوار ، أم طريقة العرض والسرد ، أم انفعالات بطل القصة ؟ لم أكن لأشك لحظة واحدة فى أمرين : أولهما أن مؤلف القصة مصرى قاهرى ، وأنه لم يغادر القاهرة طوال حياته . ورحلاته السبع قام بها فى خياله الخصب ، وخياله هذا قد تغذى بالمؤلفات العربية التى تعددت مصادرها ، وخرجت من الرقعة العربية شرقا وغربا .

تجربتى فى مؤتمر الأدباء العرب كانت تجربة إنسانية طريفة ! كنت أستمع إلى محاضرات المؤتمر ومساجلاته فى عطف لم أعهده دائماً فى مثل هذه الاجتماعات وأتقبل الخلافات فى الرأى بصدر رحب ، وأستسيغ حتى الانحراف عن المنطق : بعضهم يتكلم عن حرية الفكر ، لا تحده فى انطلاقه حدود ، ثم هو يضع لحرية الرأى حدوداً لا يهم أن تضيق أو تتسع ، فهى حدود وكفى ؛ وبعضهم يخلط بين العروبة الصافية ، والجامعة

الدينية ، فيرده الآخرون فى رفق .

وأخيراً أرجو ألا أتهم بالغلو ، وألا أرمى بالتحيز ، عندما أقول : إن خطيباً من خطباء المؤتمر وقف يمثل عندى العروبة فى أعمق معانيها وأقومها . ألا وهو الدكتور طه حسين . أنا لا أتكلم هنا عن الأستاذ والصديق ، ولا عن الكاتب الألمعى ، والعالم الكبير ، ولا عن صاحب اللسان العربى الموسيقى ، إنما أنا أحكم على خطاب عضو من أعضاء مؤتمر الأدباء العرب ، قام يحاضرنا فى القومية العربية : استمعت لخطبته ، ثم طالعتها — وهى منشورة فى صدر هذا العدد من « المجلة » — فإذا هى ما فهمته دائماً ، وما أرجو أن يفهمه أدباء العرب جميعاً من معنى العروبة .

* * *

رحم الله امرأ . . .

يلحنون الأغانى كما كانت تلحن ، وكما تظل تلحن فى مصر وفى غير مصر . لا جديد فى ألحانهم ولا تجديد . يكسبون الآلاف ، لأنهم جديرون بالكسب ، كجميع ملحنى الأغانى العاطفية المتداولة فى العالم . فمن حق من يتعلق الآلاف والملايين بأغانيه أن تُدفع له الآلاف والملايين ثمن متعتهم .

أما أن هذه موسيقى فحكاية أخرى ، وأما أن الموسيقيين الذين يؤلفون الموسيقى العظيمة ماتوا ، ويموتون فقراء — فليس فى هذا غرابة ، ولا فيه حيف وظلم . إنهم لا يؤلفون موسيقاهم للملايين ، ولا للمئات ؛ إنما يضعون عصارة حياتهم وتعليمهم وتجاربهم فى فنهم ، إرضاء للعبقرية التى تلقوها هبة كريمة من السماء .

والعالم الكبير يعيش ويموت فقيراً ، وقد يثرى عن طريق لعبة واحدة اخترعها ، ولكنه فى الحالين لا يفعل أكثر من متابعة خلجاته الذهنية ، ومنطقه ، وقوة ملاحظته ، ودقة تدوينه ، وملكة استجماع كل هذا فى بناء فكرى واحد .

يلحنون الأغانى كما كانت تلحن ، وكما تظل تلحن فى مصر وفى غير مصر . لاجديد فى ألحانهم ولا تجديد .

إنما الجديد فى مصر — هو أن بعض ملحنى الأغانى لا يعرفون مكانتهم ولا أقدارهم . وكأنى بهم — وقد جمعوا ثروات كبيرة ، وأحبهم الناس ، وخاضوا فى حياتهم الخاصة — راحوا يتمحكون بأقدار الموسيقيين العظماء فى الغرب : فما أسهل أن تسمعهم يتحدثون عن جهابذة الموسيقى فى العالم ، ويقارنون بين أنفسهم وبين أولئك العباقرة . ثم ينعتون أنفسهم بالمجددين ! لماذا ؟

لأن هؤلاء الملحنين قد عثروا على من يعرف مبادئ الكتابة والقراءة الموسيقية ، وشيئاً من الهارمونية ، ومسيساً من التوزيع الأوركسترالى ؛ ليضعوا لهم أغانيهم فى إطار سوقى جذاب عليه مسحة من التطور نحو الغرب : فهنا مقدمات ولازمات تبدو غريبة لأذن السامع المصرى ، وهناك بعض جمل فى الأغنية يكررها الأوركستر فيما يعرف بالمحاكاة ؛ أما الأغنية ذاتها فهى ما عرفت منذ غنى الناس وأحبوا الاستماع إلى المطربين .

وما دامت هذه الأغانى تبدو فى إطار جديد ، فهى أشبه بغنى الحرب بين سيارته الكبيرة وغسالته «الكهربائية» ، وعمارته بالمسلح ؛ أليس يبدو لك هذا الغنى فى مظهره وكأنه أشرب الحضارة فى قميصه ، ورباط رقبته ، ونظاراته الأمريكية ؟ وما دام أولاده يختالون بقمصهم « آلا جيمس دين » ، ويرفلون فى سراويلهم «البلوجينز» ، أفلا تعتبره بالغاً فى التطور مبلغ الغربى ؟

حق لأولئك الملحنين أن يتحدثوا عن التجديد ، ويتشدقوا بأنهم أول من أدخل التوزيع الأوركسترالى ، وأول من لحنوا القصيدة الطويلة ، وأن سمفونياتهم فى الطريق إذا أنظرتهم غدا ، وإن غداً لناظره قريب !

والعجيب أن ملحن الأغانى السوقية فى أوروبا وأمريكا هو من فصيلة من نشير إليهم من ملحنينا : جهله بالموسيقى من جهلهم فى أغلب الأحيان ، يلجأ إلى من يعرف الموسيقى ليكتب له ألحانه ويوزعها ، ويكسب

آلاف الدولارات من وراء الأغنية الواحدة تماما مثل بعض ملحنينا .

ولكن هذا الأمريكى أو الأوروبى لايدعى ، ولا يجرؤ حتى بينه وبين نفسه أن يقارن بين إنتاجه التجارى الرابح ، والموسيقى الرفيعة فى زمانه ، وفى غير زمانه .

يعرف ملحنو الأغانى هناك قدر أنفسهم فى الفن ، كما يعرفه أهلهم ومواطنوهم . فلا تغطى ثرواتهم هنالك على جهالتهم ، ولا تسمح لهم بادعاء ما ليس فيهم .

أما هنا فقد هانت أقدار عظماء الفكر الموسيقى ، وأصبح من يدندن بكلمات قصيدة ، أو زجل — ينسب نفسه إلى أسرة الفن الرفيع ، دون أى وجه حق .

ويعرضنا هؤلاء الناس لسخرية العالم المتمدين عندما يحاولون أن يرتفعوا بأقدارهم إلى أقدار كتابنا ومصورينا ومثالينا وعلمائنا ، أولئك المواطنين الكبار الذين شقوا طريقهم فى موكب العمران والحضارة . وإذا كان ركب الموسيقى متخلفا فى بلادنا — فالفضل كل الفضل لأعلام تلحين الأغانى .

دولة الظلم ساعة . . .

اختفى موريس أودان المدرس الفرنسى بجامعة الجزائر ، وكان لاختفائه معنى واحد لا ثانى له : قبض عليه سفاحو الجزائر ، وعذبوه فى السجون التى أقامها المجرمون المستعمرون للأحرار الجزائريين ، ومات قتيل ضراوة الوحوش الآدمية من بنى جلدته . وهاج الرأى العام الحر فى فرنسا وخارج فرنسا يسأل بلسان الكاتب الكبير فرانسوا موریاك : « ماذا فعلتم بموريس أودان يارجال الحكم ؟ »

وكان موريس يستعد للتقدم لدكتوراه الدولة فى الرياضيات أمام جامعة باريس ، فاجتمع رأى زملائه على أن يطلبوا مناقشة رسالتيه فى غيابه . وتحرج وزير المعارف من قبول هذا الرأى ، وأبدى اعتراضه ، ولكن الجامعة المستقلة ضربت عرض الحائط برأى « رئيسها الأعلى » ، ووافق مدير الجامعة على الإجراء المقترح . وتقدم المشرف على الرسالتين ، الأستاذ دى پوسل إلى لجنة الامتحان لكلية العلوم ، ونوقشت الرسالة بالمدرج الكبير أمام حشد عظيم من أحرار الفرنسيين . وتداولت لجنة الامتحان ، ثم قررت منح موريس أودان « الغائب » درجة الدكتوراه فى العلوم بمرتبة الشرف الأولى ... وما إن انطلق التصفيق الحاد حتى وقف الأستاذ فافار ، رئيس لجنة الممتحنين ، وطالب الحاضرين بالوقوف دقيقة صامتين !

وكتب فرانسوا موریاك ، الروائى الفرنسى الحائز على جائزة نوبل ، فى صحيفة « الإكسبريس » :

« كان موريس أودان من أهل الفكر اليساريين ، وأنا أعلم المهانة التى تقابل بها هذه الكلمات فى بعض صحفنا . ولكنى ، وأنا أبعد الناس عن اليسار ، أشهد بأن موريس أودان ، العالم الرياضى الشاب ، من أطهر الناس وأشرفهم . ماذا فعلتم به يا رجال الحكم ؟ »

والجامعيون فى فرنسا ، وخارج فرنسا ، يعرفون الجواب عن هذا السؤال ، ويردد أساتذة السوربون هذا القول : « لقد أخل الجامعيون الألمان بشرف جامعاتهم عندما أغمضوا عيونهم على فظائع النازى ، ولكننا فى فرنسا لن نسمح لجامعاتنا أن تهدر كرامتها ، وأن يدنس شرفها » .

إيه يا جامعة باريس ! نصرت الحق فى قلب فرنسا الخافق ، ورفعت راية الاحتجاج على حكومات سادرة فى غيها وجبروتها ، واعتداءاتها على حرية الشعب الفرنسى ، والشعب الجزائرى ، والشعوب الإفريقية الأخرى .

باسمك يا مونسنيور « روبير دى سوربون » ارتفع لواء العدالة والحرية ! وفى ظلام الأسى على محنة الأخلاق والإنسانية بفرنسا ، أضاءت الجامعة التى تحمل اسمك المبجل ، منارة الحق ؛ لتشهد العالم على أن رجال الفكر الأحرار فى فرنسا يضمون صوتهم إلى أصوات العالم الحر ، لمطالبة الحكومات المتخلفة عن أداء واجبها نحو فرنسا ونحو الإنسانية بأن توقف المجازر فى شمالى إفريقية ، وتنزل الستار على مهزلة العدالة التى تمثلها أمام العالم المتحضر .

إيه يا جامعة باريس ! إن طالبا من قدامى طلبتك يرسل إليك صوته عبر البحر ، منضما إلى صوت أحرارك نصرة للحق والعدالة ، ودمغا للظلم والحيف .

الأدب والقومية العربية

خطاب الأستاذ الدكتور طه حسين
فى مؤتمر أدباء العرب

سمعت الآن من السيد الأستاذ الذى يدير هذه الجلسة . . سمعت أن الشعر أداة للقومية العربية . وإنى أستأذن الأستاذ فى أن ألاحظ أن الشعر ليس أداة لشىء، وأن الشعر هو منشىء القومية العربية أولا . . . وهو الذى شارك فى تكوينها وتقويتها بعد أن كوّنها القرآن ، وأن الأدب هو الذى أتاح لهذه القومية العربية أن تنمو وتزكو. وتملأ الأرض علما وثقافة ونورا . فواجب الأدب بالقياس إلى القومية العربية هو أن يكون ، لا أداة لهذه القومية ، وإنما وفيا لهذه القومية ، يؤدى ما كان يؤديه فى العصور الأولى وما زال يؤديه فى هذا العصر . . .

وموضوع الحديث الذى أريد أن أشرف بإلقائه الآن بين أيديكم هو هذا : هو تأثير الأدب فى تقوية القومية العربية وتنميتها بعد أن كوّنها الإسلام، وتأثير الأدب فى محاولة تكوينها قبل ظهور الإسلام . . والواقع — سيداتى وسادتى — أن الأمة العربية من شمالها إلى جنوبها ، ومن شرقها إلى غربها ، كانت فى العصر الجاهلى مختلفة أشد الاختلاف : قوام حياتها الخصام والعدوان والغارات والنهب والسلب ، ولم يكن يجمعها فى هذا العصر الجاهلى إلا لغتها على اختلاف شديد فى لهجات هذه اللغة ، وإنما الذى استطاع أن يؤلف شيئاً ما بين هذه القبائل المتفرقة هو الشعر الذى لم يكد ينشأ حتى فرض لهجة بعينها على الأمة العربية كلها فى جميع أطرافها وأقطارها من الجزيرة العربية ، فكان الشاعر العربى إذا أنشأ قصيدة وأنشدها فى ناد من الأندية، فهمها عنه الناس مهما تكن قبائلهم ، ومهما تكن لهجاتهم أو لغاتهم الخاصة . . ثم لم يكتفوا بفهمها وإنما كان الرواة يتناقلونها عن الشاعر ، وكانت القصيدة لا تكاد تنشد حتى تشيع فى الجزيرة العربية ويحفظها كثير من الرواة فى الأقطار المختلفة من أقطار الجزيرة . فأول توحيد للعقل العربى إنما جاء من هذه الناحية . . من هذا اللسان الذى أتاح للغة العربية فى العصر الجاهلى أن تكون لغة اجتماعية ، وأن تكون لغة تستطيع القبائل — على تباعدها واختلافها وخصومتها — أن يفهم بعضها بعضا ، وأن يشعر بعضها بما يشعر به بعضها الآخر . فالمكوّن الأول فى المحاولة لإيجاد وحدة لهذه القبائل العربية ، إنما هو الأدب ، والشعر من الأدب بنوع خاص ، لأنه هو الذى سبق إلى الوجود ولم يوجد أخوه النثر إلا بعد عصور تطاولت قليلا . . والقومية العربية — إذا أردنا أن نعرف متى تكونت بالمعنى الدقيق لكلمة القومية — ينبغى أن نرد هذا إلى ظهور الإسلام ، فالمكون الحقيقى للوحدة العربية بجميع أنواعها وفروعها : الوحدة السياسية والاقتصادية والاجتماعية واللغوية أيضا ، إنما هو النبى صلى الله عليه وسلم . . . هو الذى جاء بالقرآن ودعا إلى الحق واجتمع حوله الأقلون من أصحابه . وجعل الأقلون يكثرون شيئا فشيئا حتى كانت الهجرة وحتى أسست أول مدينة إسلامية أو بعبارة أدق ، أول مدينة عربية منظمة عرفها التاريخ . ولا أذكر اليمن القديمة لأنى لا أكاد أعرف من حضارتها ونظمها شيئا ، وإنما المدينة الأولى التى عرفها التاريخ والتى تكونت فيها النواة

الأساسية للقومية العربية هى مدينة « يثرب » بعد أن هاجر النبى إليها مع أصحابه من « قريش » . ومن هذه الوحدة الضئيلة الصغيرة فى هذه المدينة التى لم تكن خالصة لأهلها من العرب وإنما كان اليهود يشاركونهم فيها . . من هذه الوحدة الضئيلة اليسيرة والتى كان من أيسر الأشياء أن يتخطفها العرب من حولها ، لولا أن الله أيد رسوله وأيد المدينة برسوله . . من هذه الوحدة ، جعل الاتحاد العربى ينمو قليلا قليلا ، باللين حينا وبالعنف وبالشدة حينا آخر . . ولم ينتقل النبى إلى جوار ربه إلا وقد تمت وحدة الجزيرة العربية ، ووجدت قومية عربية منظمة لها قانونها وهو القرآن ، ولها نظامها السياسى الذى يقوم على ما دعا إليه القرآن من العدل والإنصاف والمساواة بين الناس ولها حكامها المنظمون والمنظمون أيضاً ، الذين لا يستأثرون على أحد ولا يؤثرون أنفسهم بخير ، وإنما هم خدم للأمة العربية ، ينشرون بينها العدل ويعلمونها شرائع الدين ، ويهيئونها لأداء واجبها الإنسانى العظيم . وبعد أن أتم النبى توحيد الأمة العربية ونهض خلفاؤه من بعده ، جعلت هذه القومية العربية تتجاوز الجزيرة العربية إلى الأقطار الأخرى ، وأول هـــذه الأقطار التى انتشرت أو التى تجاوزت العروبة جزيرتها إليها ، ينبغى أن نلاحظ أنها كانت أقطارا قد استعربت شيئا ما فى العصر الجاهلى . فأول ما خرج العرب من جزيرتهم غزاة فاتحين يريدون أن ينشروا الإسلام ويدعوا إلى دين الله ، ذهبوا إلى العراق وإلى الشام . . وكان الشام قد استعرب قبل الإسلام ، لا على الحدود بينه وبين الجزيرة العربية فحسب حيث كان الغسانيون يقيمون ، بل إلى داخل البلاد الشامية ، وكانت بعض القبائل العربية قد انتشرت فى الشام قبل الإسلام ، وتأثرت بالحياة التى كان الناس يحيونها فى هذا القطر ، وهى حياة الروم ، وتدينت بالدين الذى كان الروم يدينون به وهو النصرانية . . والعراق كان أيضاً قد سبق إليه العرب فى الجاهلية وتأثروا إلى حد ما بالمسيحية التى جاءتهم من الجزيرة ، وتأثروا إلى حد ما بسياسة الفرس ، ذهبوا إلى العراق وإلى الشام ، وكان العرب حماة لحدود الإمبراطورية الرومانية فى الشام وحماة لحدود الإمبراطورية الفارسية فى العراق . .

ولم يكن الفتح الإسلامى فى أول أمره إلا يسيرا عندما التقى بالعناصر المستعربة فى الشام وفى العراق ، ولكن عندما اهتم الفرس من جهة ، واهتم الروم من جهة أخرى بهذا السيل الذى جعل يتدفق على الشام والعراق ، أصبحت القومية العربية أمام واجب خطير وهو أن تقف موقف الخصومة والنزاع من هاتين الدولتين العظيمتين : الإمبراطورية البيزنطية فى الشام والإمبراطورية الفارسية فى العراق . .

هنا انتصرت القومية العربية فى هذين القطرين فى الشام وفى العراق ، ولكنها لم تقف عند هذا الحد وإنما تجاوزته إلى بلاد لم يكن لها بالعروبة عهد من قبل . . . تجاوزتها إلى مصر فى المغرب وتجاوزتها إلى الفرس والبلاد الفارسية فى المشرق وانتصرت على الروم فى مصر كما انتصرت على الفرس فى بلادهم وأدالت دولتهم ، ثم انتصرت على الروم بعد ذلك فى شمال إفريقية ، واستقرت العروبة فى شمال إفريقية بعد خطوب شداد ، ثم تجاوزت إفريقية إلى القارة الثالثة التى لم يكن العرب يعرفونها قبل الإسلام وهى القارة الأوربية ، ففتحت الأندلس واستقر العرب فى إسبانيا كما استقروا فى إفريقية وكما استقروا فى شرق الدولة الإسلامية فى بلاد الفرس ووصلوا إلى أطراف الهند . . منذ ذلك اليوم تعقدت القومية العربية . . لم تصبح أمة تعيش فى وطنها الذى نشأت فيه خالصاً لها هذا الوطن ، وخالصة هى لهذا الوطن ، وإنما أصبحت أمة تجاوزت وطنها وبيئتها ونزلت إلى أوطان وبيئات لم تكن تعرفها هى ، ولم تكن هذه الأوطان والبيئات تعرف عنها إلا الشىء القليل . . وأغرب ما تمتاز به هذه القومية العربية ، هو أنها عندما استقرت فى هذه البلاد التى افتتحتها وحاولت أن تستقر فيها ، عندما أتيح لها هذا النوع من الاستقرار ، لم تكتف به ، ولم تكتف بأن

تستقر فى الشام حكومة متسلطة ، أو فى العراق حكومة متسلطة أو فى بلاد الفرس كذلك — لم تكتف بامتلاك الأرض، ولم تكتف بإخضاع الناس للسلطان لأنها لم تكن تريد أن تملك الأرض، ولم تكن تريد أن تخضع الناس بسيطرة سياسية فحسب ، وإنما كانت غايتها قبل كل شىء أن تملك القلوب وتسيطر على الضمائر ، وأن تدخل فى أعماق الوجدان فى البلاد التى تفتحها وتستقر فيها ، وبشرط أن يكون هذا كله دون إكراه أو عنف . وإذن ينبغى أن يأتى هذا بطبعه من نفسه من غير محاولة عنيفة ، بل من غير محاولة فى أكثر الأحيان . . فبعد أن غلب المسلمون ، لم يفرضوا على بلد من هذه البلاد لغتهم ، ولم يفرضوا عليها دينهم ، لأنهم اكتفوا منهم بالأصول التى قررها الإسلام ، وهى : الإسلام لمن أراد أن يسلم عن رضى ، أو أداء الجزية .

والغريب أن هؤلاء العرب الذين كانوا يطمحون إلى حكم الإسلام ، ويطمحون إلى أن يصلوا إلى أعماق القلوب والضمائر والوجدان دون إكراه ودون أى محاولة للإكراه . . الغريب أنهم ظفروا بكل ما كانوا يريدون فى أيسر اليسر وأسهل السهل ، فلسنا نعرف أن أحداً أكره أحداً على أن يسلم بعد الفتح ، وإنما الذى نعرفه هو أن كثيرين من المغلوبين مثلا كانوا يريدون أن يسلموا ، وكان بعض الولاة من ولاة بنى أمية يكرهون منهم ذلك ، مخافة أن تنقص الجزية ، ومخافة أن ينقص ما كان يجب أن يرسلوه إلى دمشق من الخراج . وكان كثير من المصريين يحاولون الإسلام وكان أمراؤهم وولاتهم يأبون عليهم الإسلام . . .

ومن أجل هذا كتب عمر بن عبد العزيز إلى بعض ولاته يقول « إنما أرسلتم مبشرين لا جباة » .

إذن فقد أسرع الإسلام إلى القلوب والعقول والضمائر والوجدان ، ثم لم يسرع الإسلام وحده ، فالإسلام إنما هو مشتق قبل كل شىء من القرآن ، ومن حديث النبى : «القرآن عربى ، وحديث النبى عربى » ، والذين يسلمون ويستطيعون أن يتعلموا الإسلام دون أن يعرفوا العربية لم يكونوا يكتفون بأن يعرفوا قواعد القرآن وأصوله ، وإنما هم فى حاجة إلى أن يؤدوا هذا الفرض الأساسى من فرائض الإسلام وهو الصلاة ، وهم فى حاجة إلى أن يعرفوا أصل هذا الإسلام وهو القرآن ، فما أسرع ما انتشرت اللغة العربية بينهم . . وأغرب من هذا كله ، أن قرنا وبعض قرن قد مضى بعد الفتح ، وإذا هذه البلاد التى فتحت ، والتى بقى فيها أهلها ، أسلم من أسلم منهم ، وبقى على دينه من بقى منهم على دينه — إذا هذه البلاد قد أخذت تتعلم العربية وتتقنها ، سواء منهم المسلم أو غير المسلم ، وربما كان غير المسلمين أشد حرصا على تعلم اللغة وإتقانها .

وفى نصف القرن الأول — أى قبل أن يمضى نصف قرن على فتح الفرس مثلا — كان بعض الفرس قد أتقنوا العربية وبرعوا فيها ، وأخذوا ينافسون العرب فى الشعر العربى نفسه ووجد فى أيام بنى أمية شعراء يقولون الشعر ، كأفصح ما يكون الشعر فى اللغة العربية ، وأصولهم فارسية لم يعرفوا اللغة العربية إلا بعد أن أسلموا وبعد أن قاموا مجاورين للعرب فى بلادهم أو فى جزيرة العرب نفسها .

ولم يكد القرن الثانى ينتهى حتى ننظر إلى القومية العربية فنرى فيها عجبا من العجب ، نرى مهد القومية العربية قد هجر أو كاد يهجر ، ونرى الجزيرة العربية قد عادت إلى بداوتها القديمة ، وظلت المدينة ومكة محتفظتين بما كان يدرس فيهما من الدين والعلم ، ولكن البيئات القديمة البدوية فى نجد عادت إلى بداوتها ، وعادت إلى شىء كثير من عزلتها القديمة ، وكادت الصلة تقطع بينهما وبين البلاد الأخرى ، وإذا القومية العربية ليست فى الجزيرة العربية وحدها ، وإنما هى قبل كل شىء فى هذه البلاد التى فتحت ، والتى امتزج فيها العرب بغيرهم من سكان البلاد الأصليين .

ومعنى هذا خطير كل الخطورة ، فهؤلاء السكان كانوا يتكلمون لغات مختلفة جداً . . وكان الفرس يتكلمون لغتهم الفهلوية ، وكانت للشام لغات سامية ، وكذلك

فى العراق ، وفى الجزيرة ، وكان المصريون يتكلمون لغتهم القبطية . وكانت لغة الثقافة والسياسة فى البلاد الشامية والمصرية هى اللغة اليونانية ، ولغة السياسة والثقافة فى العراق وبلاد فارس هى اللغة الفارسية ، ولغة الثقافة والسياسة فى شمال إفريقية وفى إسبانيا كانت هى اللغة اللاتينية .

وننظر فى أواخر القرن الثانى ، فإذا كل هذه اللغات قد تركت أماكنها من ألسنة الناس وعقولهم وقلوبهم لهذه اللغة العربية . . . فالفرس يتكلمون العربية ويكتبونها ، ويزاحمون العرب أنفسهم فيزحمونهم ، وإذا الفرس هم الذين يضعون كتب النحو العربى وأصوله ، وإذا هم يعنون بجمع اللغة العربية وتدوينها . ويشاركون العرب فى هذا كله ويغلبونهم عليه أحيانا ، واللغات السامية التى كان الناس يتكلمونها فى سوريا ، ويتكلمونها فى الجزيرة ، ويتكلمونها فى العراق ، عادت كلها إلى الأديرة ، وأصبح الناس يتكلمون اللغة العربية ، واللغة العربية بطبيعتها أصبحت لغة السياسة ما دام الحكام عربا ، ولكن اللغة السياسية هذه التى يتكلمها الناس لم تلبث أن أصبحت لغة للثقافة والعلم أيضاً . . .

وإذن هناك قومية عربية جديدة أنشأها الإسلام ، لم تكن تأتلف من عنصر عربى خالص ، وإنما كانت تأتلف من جميع هذه العناصر التى رأيتموها ، من العناصر التى كانت تسكن كل هذه البلاد . فأنشأ الإسلام إذن أمة جديدة ، وجعل هذه الأمة عربية : عربية اللغة وعربية التفكير والشعور . . عربية الحضارة وعربية العلم والثقافة والأدب .

ومن غريب الظواهر الأدبية التى تلاحظونها فى حياة هذه القومية الجديدة التى أنشأها الإسلام — والتى ألغى فيها الفروق بين الأجناس ، وألغى فيها أن يكون لعربى على أعجمى فضل إلا بالتقوى — من أغرب الظواهر التى ترونها أن الشعراء الذين استأثروا بالشعر وامتازوا فيه ، وأصبحوا هم ألسنة الأمة العربية بمعناها الجديد ، لم يكن منهم شاعر عربى خالص . . كان بعضهم فارسيا ، وبعضهم نبطيا ، وبعضهم يونانيا . . لم يكن منهم شاعر عربى خالص ، وإنما كانوا جميعاً من هذه الأمم التى استعربت ، وأعربت عن شعورها القديم ، وعن عقولها القديمة ، وعن وجدانها القديم فى الشعر العربى والعقل العربى والوجدان العربى .

وكانت اللغة اليونانية قد سادت فى الشرق الذى نسميه الآن بالشرق العربى ، وبنوع خاص ، مصر والشام والجزيرة ، ولكنها لم تستطع أن تمحو هذه اللغات الوطنية ، فظل المصريون يتكلمون لغتهم القبطية ، وظل أهل الشام يتكلمون لغتهم السامية الآرامية ، وظل أهل الجزيرة والعراق كذلك ، وكانت اللغة اللاتينية سائدة فى شمال إفريقية ، وفى إسبانيا ، ولكنها لم تستطع أن تقهر لغة البربر فى شمال إفريقية ، ولا أن تقهر الإسبانيين على أن يتركوا لغتهم الوطنية الأولى . ولكن اللغة العربية جاءت فقهرت اليونانية ، وقهرت معها اللغات الوطنية أيضا ، وقهرت اللاتينية فى المغرب ، وقهرت معها اللغات الوطنية أيضا ، وقهرت اللغة الفارسية أربعة قرون تقريبا .

كل هذا ، إن دل على شىء ، فإنما يدلكم على قوة اللغة العربية ، وقوة الطبيعة العربية ، وقوة هذا الدين الذى كان هو العامل أو المؤثر الأول فى انتشار العرب خارج جزيرتهم ، ثم فى تكوين هذه الأمة العربية الجديدة . . . ومن المحقق أن البلاد التى يتألف منها العالم العربى الحديث لا يمكن أن تكون مؤلفة حقا من عناصر عربية خالصة تنسب إلى عدنان وقحطان ، وإنما هى عربية بلغتها ، عربية بشعورها وعقلها ووجدانها ، وعربية بدينها ، سواء أكان هذا الدين إسلاما ، أم كان نصرانيا . . هى عربية بهذا كله . . آثرت العروبة على غيرها . وأصبحت أمة عربية جديدة كونها الإسلام ، وكونها دون إكراه أو إرغام أو عنف ، فتكونت بهذه الوسيلة وبهذا اليسر . . وأخص مزايا هذه القومية العربية أنها حرة متسامحة ، وأنها مفتوحة الأبواب لا مغلقتها ، وأنها متعاونة مع الذين يحبون أن يتعاونوا معها ، فهى قبلت

الثقافات الأجنبية فى عصورها الإسلامية الأولى . . قبلت ثقافة الهند والفرس واليونان ، وقبلت كثيراً جداً من الثقافات السامية القديمة ، ومن ثقافة المصريين القدماء . . . قبلت هذا كله وأساغته وجعلته عربيا ، ثم لم تكتف بهذا ولم تستأثر به من دون الإنسانية المتحضرة ، ولكنها جعلت تنشر ما تستطيع أن تنشره من هذا كله فى الشرق والغرب جميعا ، فأثرت بثقافتها العربية الجديدة فى الشرق : فى الهند وفى بلاد الصين ، وأثرت بثقافتها العربية الجديدة فى أوروبا فى الغرب . . . وفى أوروبا لم تؤثر بعلمها وفلسفتها فحسب ، ولكنها أثرت بعلمها وفلسفتها ، وأثرت بشعرها أيضا ، وهى التى علمت الشعراء الفرنسيين فى القرون الوسطى أن يقولوا ذلك الشعر الذى كانوا ينتقلون به بين المدن فى فرنسا .

هذه أيها السادة هى القومية العربية كونها أو حاول تكوينها الشعر أول الأمر ، ثم كونها القرآن آخر الأمر ، ثم جعلت تفرض نفسها فى غير عنف ولا إكراه على العالم القديم حتى احتلت مكانة الامبراطورية الرومانية ، واحتلت مكان الدولة الفارسية . وهى الآن بعد أن عدت عليها الخطوب ، وبعد أن ألحفت عليها الكوارث ، وبعد أن ألح عليها الترك بنوع خاص فى عصور مختلفة من حياتهم ، وبعد أن اضطرت إلى الخمول وإلى الضعف ، ظلت على الرغم من هذا كله محتفظة بقوميتها ، محتفظة بلغتها وعقليتها وشعورها وكل ما يميزها . . ظلت محتفظة بهذا كله . وقد عرضت لها الخطوب المختلفة ، فانقسمت وانفصل بعضها عن بعض ونشأ فيها دول ، برغم هذا ظلت واحدة . . واحدة فى الشعور وواحدة فى التفكير وواحدة فى الآلام وواحدة فى الآمال .

وصدقونى أيها السادة — ولا تظنوا أنى أريد أن أغركم عن أنفسكم — إن كانت الأمة العربية قد أخذت الآن تنهض وأخذت تعرف نفسها ، وأخذت تعرف حقوقها وتعرف واجباتها ، فالفضل فى هذا كله إنما يرجع إلى الأدب ، وإلى الأدب وحده .

ما الذى أنشأ النهضة الحديثة فى هذه البلاد العربية ؟ هو أنها التقت بالغرب ، وعرفت حياة غريبة لم تكن تعرفها . . كان الترك العثمانيون قد قطعوا كل صلة بينها وبين العالم الخارجى ، فلم تكن تعرف الغرب ولا تكاد تسمع به ، وكاد الغرب هو نفسه أن ينساها . اضطرت بمقتضى الحوادث التى حدثت فى أواخر القرن الثامن عشر ، وفى القرن التاسع عشر ، إلى أن تعرف أوروبا ، فرأت ألوانا من الحياة جديدة ، وأرادت أن تعرف من هذه الحياة شيئا ، فجعلت تتعلم اللغات الأوربية ، وإذا هى تعرف المطبعة ، ولم تكد تعرف المطبعة حتى ذكرت أن لها كتبا قديمة مكدسة فى المساجد وفى الكنائس والأديرة ، وإذا هى تأخذ فى نشر هذه الكتب ، وكان إحياء الأدب العربى القديم بفضل المطبعة ، وكان الاتصال بالحياة الغربية الحديثة . . ضمن هذين التيارين نشأت ثقافة جديدة فى هذه البلاد العربية . من الذى أنشأها ؟ هؤلاء الأفراد الذين تعلموا ، والذين كانوا يقرءون الكتب القديمة وينشرونها ، ويتعلمون اللغات الحديثة ويترجمون منها ، والذين كانوا يذيعون العلم والأدب فى بلادهم وفى البلاد المجاورة . ومن هؤلاء القوم ومن هؤلاء الناس ؟ إنهم هم طليعة الأدباء المعاصرين .

وثقوا أيها السادة أن هذه النهضة ما كانت لتشب ، وما كانت لتؤتى ثمرتها ، وما كانت لتنشأ عنها هذه الدول الجديدة ، وهذه الحياة العربية الجديدة ، لولا المثقفون والأدباء ، سواء فيهم الشعراء والناثرون . . لولا هؤلاء ، ما نهضت البلاد العربية .

والأغرب من هذا ، أن كل الأحداث الكبار التى نشأت عن هذه النهضة ، وما حدث فى البلاد العربية على اختلافها من هذه الأحداث التى هزتها ، ومن هذه الثورة العرابية فى مصر ، والثورة التى نحياها الآن فى مصر ، والثورة على الفرنسيين فى الشام وفى الجزائر ، وعلى الإنجليز فى العراق — الشىء الذى أستطيع أن أؤكده لحضراتكم ، وأنا مطمئن إلى أنى لا أتجاوز الحق ،

هو أن كل هذه الأحداث إنما أنشأتها الثقافة ، وأنشأها الأدب ، والمؤسسون الحقيقيون لكل هذه الثورات إنما هم الأدباء والكتاب والشعراء ولا شيء غير هؤلاء .

الأدباء أيها السادة هم الذين أحسوا آلام الشعوب وهم الذين صوروا هذه الآلام ، وهم الذين أشعروا الشعوب بحقوقها وعلومها وواجباتها . ورسموا لها طريقها إلى مثلها العليا وهم الذين سبقوا إلى آمال هذه الشعوب فصدروها وزينوها وحبوها إلى الشعوب . والذين قاموا بالتنفيذ ، وقاموا بالحركات الثورية العملية ليسوا — فى حقية الأمر — إلا تلاميذ لهؤلاء المثقفين ولهؤلاء الأدباء .

وقد تقولون : إنى لم أحدثكم إلى الآن عن الأدب والقومية العربية ، وإن كنت أنا أعتقد أنى لم أحدثكم إلا فى هذا الموضوع . فكل ما قلته لكم منذ أن بدأت الحديث على طوله إلى الآن ، ينتهى إلى شيء واحد وهو أن القومية العربية مدينة بوجودها وقوتها ونموها للأدب العربى وأن القومية العربية الحديثة مدينة بنهضتها وقوتها وبهذه الآمال العراض التى تطمح للأدب العربى الحديث . ومعنى هذا أن الأدب يجب أن يكون وفياً لنفسه ، ووفيا لنفسه يؤدى واجبه فى العصر الحديث ، كما أداه فى العصور المختلفة ، أو خيرا مما أداه فى العصور المختلفة ، لأن طبيعة الحياة هى القوة والذكاء وليست هى الجمود والاستقرار ، فإذا كان الأدب قد أدى واجباته إلى الآن ، فينبغى أن يؤدى هذه الواجبات فى تقوية القومية العربية ، وتكوين هذه الوحدة العربية التى ورثها العرب عن أسلافهم وعن آبائهم الأول . . تكوين هذه الوحدة التى أضاعتها الأحداث والخطوب . . يجب أن تعود ويجب أن تتم ويجب أن تقوى ويجب أن تكون الأمة العربية واحدة بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة ، وأن يكون العرب كالبنيان المرصوص يشد بعضه بعضا ، وألا يذهب العرب هذه المذاهب المتفرقة : قوم يخلصون للفكرة العربية ، وآخرون يخلصون ببعض قلوبهم ولا يخلصون بها كلها . . كل هذا يجب أن يزول ، والوحدة العربية يجب أن تتحقق ، وليس إلى تحقيقها الصحيح من سبيل إلا أن ينهض بها الأدباء ، فهم بناة القومية العربية وهم الحفظة عليها وعلى نموها وقوتها ، وهم الذين أخذوا يكونون هذه الوحدة ، وعليهم ألا يريحوا وألا يستريحوا حتى يتم تكوين هذه الوحدة ، وحتى تمضى الأمة العربية فى طريقها إلى الحياة الراقية المجيدة السعيدة كما ينبغى لها أن تحيا ، وكما ينبغى لها أن تعيش فى هذه الأيام التى يملأها القلق ويملأها الاضطراب .

أيها السادة ، لا تنتظروا منى أن أتحدث إليكم بالتفصيل عما فعل الشعر فى هذا العصر أو ذاك ، أو عما فعل النثر فى هذا العصر أو ذاك ، فلسنا هنا فى جامعة ، ولست ألقى عليكم درسا فى الأدب أو درسا فيما شئتم من الموضوعات وإنما أريد أن يكون هذا الاجتماع ، أو هذا المؤتمر الذى أشرف بالحديث إليه الآن ، والذى أتيح له أن يجتمع فى مدينة القاهرة ، أريد أن يكون مؤتمرا لا ينصرف ولا يتفرق أعضاؤه إلا وقد استشعرت قلوبهم هذه القوة التى ليس منها بد ، وهى التى تأتى من علمهم بأنهم هم الذين عليهم قبل كل شيء بناء الحياة العربية الجديدة ، فإن نهضوا بها فذاك ، وإن لم ينهضوا بها كما ينبغى فعليهم وعليهم وحدهم تبعات هذا التقصير .

الدورة الثالثة
لمؤتمر أدباء العرب

بقلم الدكتور محمد مندور

انعقدت في القاهرة من يوم ٩ إلى يوم ١٥ من ديسمبر سنة ١٩٥٧ الدورة الثالثة لمؤتمر أدباء العرب وقد حضرها ممثلون عن أدباء لبنان وسوريا والعراق والكويت والبحرين واليمن والسودان وتونس والمغرب وليبيا ومصر ثم ممثلون شعبيون عن الأردن والجزائر وفلسطين وبذلك جمعت هذه الدورة ممثلين لجميع أدباء العرب في أقطارهم المختلفة

وبالرغم مما أثير من تساؤل ومناقشات في أروقة المؤتمر حول اختيار ممثلي الوفود المختلفة والطريقة التي تم بها اختيارهم وعدم حضور أو اشتراك عدد كبير من الأسماء الكبيرة المشرقة في الأدب العربي الحديث إلا أن المؤتمر قد استطاع مع ذلك أن يتم مهمته في هذه الدورة وأن ينتهي إلى قرارات وتوصيات هامة بعد الاستماع إلى الأبحاث التي ألقيت فيه ومناقشتها مناقشة عامة مجدية حددت الاتجاهات وبددت الكثير من مواضع الغموض أو اللبس في الموضوع الخطير الذي اتخذه المؤتمر هدفاً لأبحاثه وتوصياته وقراراته وهو موضوع « الأدب والقومية العربية ».

والفروع الأربعة التي قسم إليها هذا الموضوع هي :

الشعر والقومية العربية
النثر والقومية العربية
النقد والقومية العربية
حماية الأديب والقومية العربية .

* * *

افتتح المؤتمر في الساعة الخامسة من مساء يوم الاثنين ٩ من ديسمبر سنة ١٩٥٧ بقاعة المحاضرات الأنيقة في المتحف الزراعي بحي الدقي حيث ألقى السيد كمال الدين حسين وزير التربية والتعليم والسيد يوسف السباعي السكرتير العام للمجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والسادة رؤساء الوفود كلمات الافتتاح وربما كانت كلمة الدكتور طه حسين رئيس الوفد المصري أكثر هذه الكلمات توغلا في صميم موضوع القومية العربية والأدب مما دفع المؤتمرين إلى تناولها بالمناقشة في أروقة المجتمع .

والواقع أن الدكتور طه حسين قد تناول في حديثه الظروف التاريخية التي نشأت فيها القومية العربية دون أن يعرض لما طرأ على أسس تلك القومية من تغيرات عبر التاريخ حتى وصلت إلى مفهومها المعاصر .

لقد أوضح سيادته كيف أن الأدب قد كان العامل الأساسي منذ العصر الجاهلي في تكوين القومية العربية ، إذ عمل على توجيه اللغة والتقريب بين القبائل ، ثم جاء الإسلام ونزل القرآن بلغة قريش الفصحى ، فدعم تلك القومية العربية في الجزيرة ، ثم حمل اللغة العربية مع الإسلام إلى خارج الجزيرة العربية ، فانتشرت العربية والإسلام في العراق والشام ، ثم إيران ومصر وشمال أفريقيا ، حتى وصلت إلى الأندلس واكتسحت عدة لغات كاليونانية واللاتينية والفارسية والآرامية ، بل اصبحت بفضل الإسلام والقرآن اللغة الوحيدة في جميع البلاد التي يتكون منها ما نسميه الآن بالعالم العربي وإن تكن إيران قد عادت إلى لغتها الفارسية كما عادت الأندلس إلى اللغة الإسبانية .

ولقد فهم بعض أعضاء المؤتمر من هذا الحديث أن الدكتور طه حسين يقيم القومية العربية على أساس

الإسلام ووصلت إلى سيادته أصداء هذا الفهم فبادر فى اليوم الثانى من أيام المؤتمر إلى طلب الحديث لكى يوضح أنه أبعد ما يكون عن أن ينفى مساهمة غير المسلمين من العرب فى تكوين القومية العربية واستشهد فى ذلك بالشاعر النصرانى الكبير الأخطل الذى ظهر فى صدر الإسلام وتغنى بأروع الشعر العربى وبأفصح لسان .

ولقد كان هذا اللبس الذى ظهر فى المؤتمر من أول جلساته داعياً إلى المطالبة بتحديد مفاهيم القومية والأسس التى تقوم عليها ، بل والمطالبة بأن تكون للقومية العربية المعاصرة فلسفة حياة محدودة المعالم. وإذا كانت هذه المطالبات قد لقيت بعض المعارضة من عدد من المؤتمرين فإن ذلك لم يكن لمعارضة الفكرة فى ذاتها، بل لاعتقاد المعارضين بأن القومية العربية واقع ملموس لا يحتاج إلى إيضاح أو تحديد ، وأنها شعور يملأ كافة النفوس فهى أوضح من أن تحتاج إلى تعريف وأعمق من أن تفتقر إلى إيضاح أسس ومفاهيم .

ومع ذلك فقد تغلب العقل فى المؤتمر على العاطفة وكان هذا من الخير لأنه كفيل بأن يقطع دابر الدسائس والمؤمرات التى يصطنعها الاستعمار وأذنابه بمحاربة القومية العربية ، بل الوحدة العربية وتفتيت أوصالها باسم الطائفية الدينية حيناً والنعرة العنصرية حيناً آخر .

والواقع أن القومية العربية قد مرت خلال التاريخ بعدة مراحل تغير خلالها حافزها المثير . وإذا كان الإسلام والقرآن قد كانا الحافز الأول فى نشر اللغة العربية وتكوين العالم العربى فإن هذه الوحدة الأولى لم تلبث أن تفككت مع الزمن تحت وطأة الأحداث وانقسام العالم العربى إلى دويلات ، ثم جاءت الحروب الصليبية فجددت الإحساس بالوحدة الدينية الإسلامية كأساس للقومية العربية ، ولكنه لم تكد تنقضى الحروب الصليبية وتنسى مأساتها حتى عاد العالم العربى من جديد إلى الانقسام والتفكك مما سهل للأتراك السيطرة عليه وإخضاعه فى القرن السادس عشر ، وحاول الأتراك أن يحتفظوا بهذه السيطرة باسم الوحدة الإسلامية ووحدة الخلافة التى أقاموها فى الآستانة عاصمة ملكهم ، بل حاولوا الربط بين الوحدة الإسلامية وما سموه بالجامعة العثمانية ، غير أن هذا النفاق لم يلبث أن انفضح وانهار عنه القناع عندما أخذ العرب يحسون بما فى الحكم التركى من فساد وظلم وجشع ، بل واحتقار للجنس العربى وتغلبت الكرامة على الذل وأخذ العرب يرفضون هذا الذل الذى يراد الاحتفاظ به باسم الوحدة الإسلامية ، وكان أول تمرد على غطرسة الأتراك والجراكسة فى مصر حيث ثار البطل المصرى الفلاح أحمد عرابى ورفاقه فى الجيش المصرى على الخديوى التركى وأعوانه من الجراكسة وصحب هذه الثورة بعث واسع لا للتراث المصرى القديم بل للتراث العربى الذى أصبحت مصر تعتبره ميراثاً مشتركاً بينها وبين بلاد العرب الأخرى ، وكان من رواد ذلك البعث فى مجال الشعر العمالقة البارودى وشوقى وحافظ وفى النثر محمد عبده والمويلحى والمنفلوطى والرافعى وأضرابهم .

وإذا كانت البلاد العربية الأخرى قد تأخرت فى إعلان الثورة العنصرية على الأتراك فإن هذا الكبت الطويل لم يضعف الشعور النامى بالقومية العربية ، بل لعله زادها قوة وتبلورا ودفعها إلى أن تسبق مصر فى الدعوة إلى الوحدة العربية . ولم تكد الحرب العالمية الأولى تنشب وينضم فيها الأتراك إلى الألمان حتى انتهز العرب هذه الفرصة لكى ينضموا إلى أعداء الأتراك أى إلى الحلفاء لا حباً فى أولئك الحلفاء بل ولا كرهاً للألمان ، بل لمجرد كرههم العميق للأتراك وغطرستهم وفسادهم واستعلائهم على الجنس العربى وبخاصة بعدأن وعدهم الحلفاء بمنحهم الحرية والاستقلال عند الانتهاء من الحرب وكسبها فكانت ثورة الحسين بن على ، وهكذا تغير أساس القومية العربية وحافزها القوى فلم يعد الدين ، بل أصبح العنصر ، أى الإحساس بتضامن الجنس العربى ووحدته ضد الجنس التركى رغم الوحدة الإسلامية التى تجمع بين الجنسين .

وبالرغم من أن الحلفاء الماكرين الغادرين لم يفوا

بوعدهم للعرب بالتحرر والاستقلال إلا أن العرب قد استطاعوا مع ذلك أن يتحرروا نهائياً من الجنس التركى وسيطرته فخف إحساسهم بالعنصرية وارتكازهم عليها فى ثورتهم ودعوتهم إلى القومية العربية والوحدة العربية .

ولما كان الحلفاء قد حلوا محل الأتراك فى السيطرة على العالم العربى بعد أن قسمته إنجلترا وفرنسا بينهما فإن العالم العربى لم يلبث أن استبدل بالعنصرية والدعوة إلى وحدة الجنس والارتكاز عليها دعوى أخرى جديدة هى وحدة الجهاد ضد الاستعمار الغربى الوافد ، ولكى يفوت العرب على هذا الاستعمار كل مؤامراته ودسائسه التى يقصد منها إلى ثلم حدة جهادهم ضده وتكاتفهم فى كفاحه والتخلص منه أخذ قادة الرأى من العرب ينحون جانباً العنصر الدينى والعنصرى وهم جميعاً أمة واحدة فى مكافحة الاستعمار لا فرق بين مسلم ومسيحى أو بين مصرى ولبنانى أو عراقى ، ولما كانت هذه هى المرحلة الأخيرة تاريخياً فى سجل القومية العربية ودوافعها ومفاهيمها فقد حرص المؤتمر على أن يعرف القومية العربية بالتعريف الجامع المانع الذى انتهى إليه تطورها فقال فى أول فقرة من توصياته :

« إن القومية العربية حقيقة نابعة من أعماق الذات العربية ومن تفكير كل عربى وشعوره أينما كان منزله ، وهى تعبير عن شخصية الأمة العربية فى أمانيها وحاجاتها ومصالحها وما هو قائم بين أبناء العروبة من أواصر التاريخ والموطن والتراث الثقافى واللغة الواحدة والمصير المشترك ، كما أنها إعراب عن عزم ونضال من أجل حرية الأمة العربية ووحدتها لتستطيع أن تسهم إسهاماً فعالا فى بناء عالم متحرر من آفات الاستعمار ومآثم العدوان ونزعات الطغيان وفى حماية الحضارة الإنسانية وتنميتها .

« والقومية العربية فى سبيلها إلى تحقيق هذه الأهداف عمل صادق لبناء مجتمع عربى متطور أساسه الحرية والعدل الاجتماعى يتمكن فيه الشعب من ممارسة إرادته واستثمار موارد ثروته ورفع مستواه والتمتع بحياة عزيزة كريمة فى جو من الطمأنينة والأمن .

« والقومية العربية بما لها من أهداف سامية عليا ، نزوع إنسانى نحو تحقيق مثل خلقية رفيعة فى المدى القومى والمجال الإنسانى مبرأة نفسها من كل لوثة عصبية سواء كانت طائفية أم عنصرية أم أقليمية ، وهى بذلك تحمل فى صميم دعوتها بذور الخير والحق والسلام ، لا تستهدف غير ما تقضى به حرية الأمة العربية وسيادتها وسلامة أرضها » .

هذه هى الخلاصة التى تمخضت عنها أعمال المؤتمر فى تحديد أهداف وأسس الطرف الأول من القضية العامة التى اتخذها المؤتمر موضوعاً لبحثه ونعنى به : القومية العربية .

وأما الطرف الثانى من القضية وهو الأدب وعلاقته بهذه القومية فقد ثارت حوله هو الآخر عدة مناقشات أشار إلى مجالاتها الدكتور طه حسين فى حديثه الافتتاحى عندما عرض للمشكلات التى يمكن أن تعترض المؤتمر فى بحث موضوعه الذى قد يبدو سهلا واضحاً ، ولكنه مع ذلك لا يخلو من صعوبات ، مثل التوفيق بين حرية الأديب وضرورة التزامه بقضية معينة كقضية القومية العربية ومثل طريقة التوفيق بين النزعة القومية الخاصة والنزعة الإنسانية العامة ، وأخيراً قضية التوفيق بين المضمون الهادف والصيغة الفنية الجمالية لهذا المضمون وعدم التضحية بأحدهما فى سبيل الآخر .

ولقد أوضحت أحاديث أعضاء المؤتمر ومناقشاتهم كيف أن النزعة القومية السمحة لا يمكن أن تتعارض مع النزعة الإنسانية الشاملة ، فهذه النزعة الأخيرة لابد أن تنبع من النزعة القومية الصافية المعين حتى تتجسم وترتكز على واقع إنسانى حى ، ولذلك لم يدع المؤتمر إلى قومية عدوانية متعصبة ، بل دعا إلى قومية سمحة واسعة الآفاق مستعدة للتعاون الإنسانى الواسع النطاق لخدمة مثل الحق والخير والجمال والسلام بين البشر ورفاهيتهم ، وهذا الاتجاه هو ما نلمسه فى البند السابع من التوصيات العامة للمؤتمر حيث جاء فيه :

« يوصى المؤتمر اتحاد الأدباء عند تكوينه بأن يعمل على توثيق الصلة بينه وبين سائر الاتحادات الأدبية التى تستهدف مثل أهدافه » .

وأما عن التوفيق بين حرية الأديب والالتزام بقضية القومية العربية فقد جرت بصدده مناقشة حامية فى المؤتمر أثارها مندوب تونس الأستاذ محمود المسعدى عندما قال فى حديثه :

« وحرية الأديب هذه التى تجب حمايتها كأقدس ما يحمى من القيم البشرية لا تحتمل أى حصر ولا تحديد، لأنها فى جوهرها مطلقة أو لا تكون، فإنه لا يكفى أن نعتق الأديب من رق المسئوليات السياسية أو الدعاية لأوضاع اقتصادية أو اجتماعية أو سياسية معينة لنضمن له حرية كاملة ، بل يجب أن يكون اطلاقنا له فى ميدانه الخاص به — ميدان الأدب والفكر — إطلاقاً كاملا لا قيد فيه ولا تضييق فلا نحاول حصره فى أيديولوجية معينة فنحمله على الماركسية أو على ما يقابلها من مذاهب فكرية غربية أو شرقية ، ولا نرى ربط شعوره بقومية معينة قد تفيض عنها نفسه الكبيرة » .

فقد أثارت هذه الكلمات عدداً من أعضاء المؤتمر فانبرى الدكتور عبـد العظيم أنيس ليؤكد أننـا لا نستطيع أن نخلى أى أديب من مسئولياته إزاء نفسه وإزاء مجتمعه وإزاء وطنه وإزاء قوميته وإلا أصبحت الحرية فوضى ومعول هدم فى حياتنا كما انبرى الاستاذ رئيف خورى عضو الوفد اللبنانى ليسأل الأستاذ محمود السعدى كيف يرى أنه لا يجوز ربط شعور الأديب بقومية معينة مع أن موضوع بحث المؤتمر هو الأدب والقومية العربية ؟ وإذا كان العضو التونسى لا يريد ربط الأديب بالقومية العربية فلماذا حضر هذا المؤتمر ؟ ولماذا اشترك فيه ؟

وحملت هذه الردود عضواً آخر من الوفد التونسى على أن يطلب الحديث لكى يصحح الوضع الذى انزلق إليه زميله ويحدث المؤتمرين عن قومية الأستاذ محمود المسعدى وتحمسه لها ومساهمته القومية العربية المنتصرة ضد الاستعمار والمستعمرين وكان لهذا الحديث أثره الطيب فى تهدئة الزوبعة التى أثارها الأستاذ المسعدى بحديثه هذا .

وأما عن التوفيق بين المضمون والصيغة الجمالية للأدب فقد عرض لها زميلنا الدكتور سليم حيدر عضو الوفد اللبنانى — أو على الأصح رئيسه — بعبارات قوية حاسمة ذكرتنا بالدفاع القوى الذى صدر به الشاعر القروى المهجرى ديوانه « الجيل الضخم » الذى خصص معظم قصائده للحديث عن القومية العربية والسياسة العربية والنضال العربى فى سبيل الحرية ، وكم كان شائقاً أن نرى الدكتور حيدر يتساءل لماذا يسمى الحديث عن التوافه والخلاعة والانحلال فناً من أجل الفن ولا يسمى الحديث عن القومية العربية أو عن نضال الشعوب العربية فى سبيل الحرية والحياة فناً للفن ويتهم بخروجه عن جمالية الفن وقد كان فى تعاقب هذه الأسئلة ما يغنى عن كل جواب .

وعلى أية حال فإن المؤتمر قد استطاع أن يستخلص العناصر المشتركة التى تمخضت عنها كل الأحاديث والمناقشات التى دارت حول الأدب وعلاقته بالقومية العربية فى توصياته عندما قال :

« إن القومية العربية المعتزة بتراثها الأدبى تريد لأدبها أن يكون حارساً للقومية العربية وموجهاً لها يسمو بها إلى ما يغنى الفكر ويرهف الشعور ويدفع إلى العمل .

« ولذلك يحرص المؤتمر على أن يتواصى الأدباء بالعمل على :

١ — التعبير الصادق عن تجارب أمتهم ومواطنيهم تعبيراً يبرز خصائصهم القومية ويصور حياتهم وما يختلج فيها من آلام وآمال ويغذى وجدانهم بالقيم القومية والإنسانية ويروض نضالهم فى سبيل الوحدة الشاملة والتحرر الكامل .

٢ — الحرص على أن تكون عناية الأديب بماضيه

وحاضره سبيلا إلى مستقبل أفضل لوطنه وقومه .
٣ — الحرص على أن تتوفر فى الآثار الأدبية القيم الفنية والجمالية » .

ومن هذه التوصيات يتضح كيف أن المؤتمر لم يحاول أن يلزم أدباء العرب بأية أيديولوجية معينة بل ولا أن يقحم أى مصدر أجنبى على الفكر والأدب العربيين ، بل دعا الأدباء إلى أن يستمدوا مادتهم من تجارب أمتهم ومواطنيهم وما يضطرب فى حياتهم من آلام وآمال ، كما أنه لم يدعهم إلى قصر نشاطهم على القيم القومية ، بل دعاهم إلى تغذية جمهورهم بالقيم الإنسانية أيضاً ، وإن يكن قد حرص على أن يدعو الأدباء إلى ألا لا يكون اهتمامهم بتراثهم القديم سبيلا إلى الرجعية والاجترار والتقليد العقيم وأن لا يكون اهتمامهم بحاضرهم محافظة وركوداً ، بل يكون ماضيهم وحاضرهم كمنصة القفز إلى أعلى ونقطة انطلاق إلى مستقبل أفضل لوطنهم وقومهم ، كما أنه قد أوضح فى النهاية أنه لا تعارض بين القيم الجمالية وبين نداء الحياة ووضع الأدب فى خدمة القومية والإنسانية والحياة وبذلك لا يعود هناك تعارض بين المضمون القومى الإنسانى والصيغ الفنية الجمالية

فروع البحث

لخصنا فيما سبق اتجاهات البحث والمناقشة فى الموضوع العام للمؤتمر وهو موضوع « القومية العربية والأدب » بطرفيه ، بل أضفنا لهذه الأبحاث والمناقشات ما رأيناه ضرورياً لتفسير وإيضاح التوصيات التى قررها المؤتمر بصدد هذا الموضوع العام

وأما الأبحاث والمناقشات التى دارت حول فروع الموضوع العام الأربعة وهى :

الشعر والنثر والنقد وحماية الأديب ، وعلاقة كل فرع منها بالقومية العربية فقد اختلفت فيها اتجاهات البحث والمناقشة ، فمن الأعضاء من راح يبحث عن مدى مساهمة كل فرع من فروع الأدب فى تنمية القومية العربية وتعميق الشعور بها والعمل لها فى نفوس الأمة العربية ، ومنهم من آثر الحديث عن الحاضر بل وعن المستقبل على الحديث عن الماضى ، وأخذ يبحث عن الاتجاهات التى يمكن أن يسلكها كل من الشعر والنثر والنقد فى تعزيز القومية العربية وتقويتها حتى تتمخض عن الوحدة العربية الحق كما أخذ يبحث عن الوسائل الفعالة لحماية الأديب القومى وتشجيعه وحمايته من دواعى العقم أو الانحراف ، وفى كل من هذين الاتجاهين تليت أبحاث وجرت مناقشات قيمة كنت أود أن لو اتسع المجال لعرضها ومناقشتها واستخلاص نتائجها ، ولكننى أرجو مع ذلك أن يستطيع القارئ الإحساس بقيمة هذه الأبحاث والمناقشات ومداها بإمعان النظر فى التوصيات التى أقرها المؤتمر عن كل فرع من هذه الفروع الأربعة .

ففى الشعر والقومية العربية قال المؤتمر :
« الشعر إرث قومى ثمين ، ويجب أن يأخذ هذا الإرث مكانه فى الثقافة الأدبية العامة وفى ثقافة الشعب بوجه خاص

« ولذلك يوصى المؤتمر :
١ — العناية بهذا التراث والاستفادة منه وكسب التجارب الجديدة له حتى يتمكن من التعبير عن حياتنا القومية المتطلعة المتطورة .
٢ — العمل على نشر ما لم ينشر من هذا التراث
٣ — العمل على إعادة نشر ما يتعذر الحصول عليه
٤ — تيسير التعريف به عن طريق العرض والشرح والتعريب
٥ — تأكيد أهمية هذا الشعر فى برامج الدراسة المختلفة
٦ — نشر مجموعات مختارة من الشعر القومى»

وأضيف إلى هذه القرارات أن الوفد المصرى عند مناقشته لها قد اقترح على المؤتمر أن يكون نشر الشعر فى طبعات شعبية زهيدة الثمن ليسهل على الجمهور

اقتناؤه، وقد وافق المؤتمر على هذا الاقتراح وأحاله إلى المكتب الدائم للمؤتمر ليقوم على تنفيذه

وأما عن النثر والقومية العربية فقد قال المؤتمر :

« للنثر العربى بما توافر له من وسائل النشر والإذاعة والمسرحية والمقالة والتأليف على اختلاف موضوعاته — أثر بليغ فى توجيه حياة الشعوب وفى تكوين الأجيال الفتية الناشئة، ولذلك يوصى المؤتمر بالآتى :

١ — أن تعنى الآثار النثرية بتقوية الوعى القومى وإرهاف الشعور واستشواق الغايات الإنسانية واستلهام القيم الروحية السامية وإيثار الخير العام مع الحرص على الإتقان والإجادة الفنية .

٢ — أن يعنى الناثرون بإبراز السمات الإيجابية فى الشخصيات والنماذج التى يصورونها، وبخاصة تلك التى تعبر عن القيم العربية

٣ — أن تكون اللغة العربية الفصيحة هى أداة هذا النثر بكل أشكاله » .

ومن الواجب أن أشير إلى أن التوصية الأخيرة الخاصة بضرورة كتابة النثر بكل أشكاله باللغة العربية الفصيحة قد لقيت بعض المقاومة من الكتاب الشعبيين اللذين يحرصون على أن تصل كتاباتهم فى يسر وفاعلية إلى الجماهير ولا يريدون أن ينتظروا حتى يعم التعليم تلك الجماهير وتصبح قادرة على تفهم اللغة الفصحى وإدراكها إدراكاً تاماً، ولكن هذه المعارضة لم تلق استجابة المؤتمر لأن فتح الباب للهجات العامية فيه ما يعوق القومية العربية ووحدتها، كما أن المؤتمر قد حرص على أن يعمل الأدباء على رفع الجماهير إلى مستواهم بدلا من أن يتنزلوا إليهم، بل رأى أن يكون فى إصرار الأدباء على استخدام اللغة الفصحى حافز للحكومات على الجد فى العمل على محو الأمية ونشر الثقافة والتعليم بين أبناء الأمة العربية كلها .

وقال المؤتمر فيما يختص بالنقد والقومية العربية :

« يستطيع الناقد فى المرحلة الحاضرة من حياة الأمة العربية أن يشارك مشاركة فعالة بالتوجيه القومى بتجلية القيم الفنية والإشادة بالخصائص القومية والمثل الإنسانية وتعريف القراء بها .

ولذلك يوصى المؤتمر بالآتى :

١ — أن يأخذ الناقدون أنفسهم بالجد فى أداء مهمتهم فى عمق ونزاهة

٢ — ترجمة الآثار النقدية القيمة

٣ — توحيد المصطلحات الفنية فى النقد العربى

٤ — إنشاء مجلة يكون من مهمتها الأساسية حصر الإنتاج الأدبى وعرضه وتقييمه والاهتمام بالمباحث النقدية وتأصيل مفاهيمه وإشاعة روح الموضوعية فيه .

هذا وقد طالب بعض أعضاء المؤتمر بضرورة العمل على وضع نظريات عربية أصيلة للنقد، ولكن هذه الدعوة لم تلق استجابة واضحة من المؤتمر، وذلك لغموضها وعدم وضوح الهدف منها، وأكبر الظن أن أصحابها كانوا يهدفون منها إلى دعوة النقاد إلى عدم التقيد الحرفى بأصول النقد العالمية وإفساح المجال لإمكانيات الابتكار والإبداع فى فنون الأدب المختلفة، وهى دعوة لا أظنها تخفى على المثقفين من نقادنا ثقافة واسعة، ولكنها لا يجوز أن تصبح بحال وسيلة لإجازة أى عمل فاشل باسم نظرية عربية مدعاة فى النقد السليم .

وأخيراً قال المؤتمر عن حماية الأديب والقومية العربية :

١ — يوصى المؤتمر الحكومات العربية بالعمل على تعميم وتنفيذ المادة الخاصة بحماية الملكية الأدبية المنصوص عليها فى اتفاقية الوحدة الثقافية العربية .

٢ — يناشد المؤتمر الحكومات العربية أن توفر للأدباء العرب حريتهم وتحفظ كرامتهم وترفع عن المضطهدين منهم كل ما يحول بينهم وبين أداء رسالتهم .

٣ — يوصى المؤتمر الكتاب العرب ألا يتعاونوا مع دور النشر التى تسئ إلى رسالة الأدب والحرية والقومية

العربية بنشر كتب الدعاية الاستعمارية والتفرقة والتعصب .

٤ — يوصى المؤتمر بإطلاق حرية التنقل للكتاب العربى ورفع ما يعوق انتشاره بين البلاد العربية » .

وأضيف إلى هذه القرارات أن الوفد المصرى قد اقترح أيضاً التوصية بتسهيل تبادل الزيارات بين الكتاب فى بلاد العرب المختلفة وتشجيع هذه الزيارات ، وقد وافق المؤتمر أيضاً على هذه التوصية وأحالها إلى المكتب الدائم للعمل على تنفيذها

التوصيات العامة

وبالإضافة إلى كل هذه التوصيات الفنية الخاصة لكل فرع من فروع البحث السابقة التى خصص المؤتمر لمناقشة كل منها إحدى لياليه الخصبة أصدر المؤتمر عدة توصيات عامة هى :

١ — يوصى المؤتمر بتخصيص جائزة للإنتاج الأدبى ذى القيمة الفنية الذى يهدف إلى خدمة الحركة القومية ويعبر عن النوازع الخيرة فى النفس العربية والإنسانية وتوزع على الأدباء العرب فى كل دورة من دورات المؤتمر

٢ — يوصى المؤتمر بإقامة مهرجانات أدبية فى البلاد المختلفة للأدباء الذين أغنوا التراث العربى ، واغتنام هذه الفرص لتأصيل الروح الأدبية والأهداف القومية.

٣ — يوصى المؤتمر بعقد ندوات واجتماعات خاصة فى الألوان الأدبية المختلفة للتعارف والتعاون وتبادل الخبرة بين الأدباء العرب

٤ — يوصى المؤتمر برعاية حركة الترجمة وعونها المادى والمعنوى حتى تكون سبيلا لتعزيز النتاج الأدبى وإنمائه والتفاعل بين الأدب العربى والآداب العالمية

٥ — يوصى المؤتمر بإشاعة التدريس باللغة الفصيحة فى مراحل الدراسة

٦ — يوصى المؤتمر المجامع العلمية باستخلاص الفصيح السليم من العامى الذائع وإشاعته فى الاستعمال اللغوى وتصحيح ما يمكن تصحيحه وإجازة ما تصح إجازته لاستكمال أسباب التمكن من اللغة الفصيحة

٧ — يوصى المؤتمر اتحاد الأدباء بأن يعمل على توثيق الصلة بينه وبين سائر الاتحادات الأدبية التى تستهدف مثل أهدافه .

توصيات تنظيمية

وفى النهاية اتخذ المؤتمر عدة توصيات تنظيمية خاصة بتقوية المكتب الدائم واستكمال جهازه ونظمه الداخلية المالية ومكاتبه الفرعية وتيسير اجتماعاته خلال العام بين فترتى انعقاد المؤتمر والسهر على توصياته وتنفيذ مقرراته ، كما أوصى بوضع نظام داخلى لجلسات المؤتمر ومناقشاته والتصويت على توصياته ومواعيد اجتماعاته والدعوة إلى تكوين جمعيات أدبية فى كل قطر عربى واعتبار مكتبه الدائم لجنة تحضيرية لاتحاد عام للأدباء العرب ، وتفويضه فى اتخاذ التدابير الواجبة لإنشاء هذا الاتحاد من مختلف البلاد حتى يعمل الاتحاد على تنظيم جهود الأدباء العرب وتوحيد صفوفهم ورعاية مصالحهم وخدمة فنهم وحماية قيمهم القومية والإنسانية .

وقد قررت لجنة الصياغة فى المؤتمر قائمة مؤقتة بأسماء الأدباء الذين تقترح أن تكون منهم الفروع الإقليمية للمكتب الدائم ، ولكننا نظن أن هذه القائمة لن تكون النهائية ، وأنه سيترك لأدباء كل أقليم اختيار ممثليهم فى تلك الفروع الإقليمية .

برقيات ونداءات وقرارات

وفى الختام نشير إلى بضع قرارات اتخذها المؤتمر بشكر سيادة الرئيس جمال عبد الناصر لشموله المؤتمر

برعايته وشكر الحكومة المصرية لعقد هذا المؤتمر وشكر صاحب السمو الأمير عبد الله السالم الصباح لدعوته لعقد الدورة الرابعة لمؤتمر الأدباء العرب فى الكويت وإعلان سروره بقبول هذه الدعوة وكذلك شكر المكتب الدائم وسكرتيره العام ومعاونيه على ما كان من جهودهم فى إعداد هذه الدورة الثالثة للمؤتمر، وقرر المؤتمر إرسال البرقية التالية إلى هيئة الأمم المتحدة :

« السيد السكرتير العام للأمم المتحدة نيويورك .

الأدباء العرب المجتمعون فى الدورة الثالثة لمؤتمرهم فى القاهرة من ٩ — ١٥ ديسمبر سنة ٩٥٧ يؤكدون حق الشعب الجزائرى العربى فى التمتع بكامل حريته واستقلاله وسيادته، ويستنكر حرب الإبادة التى يشنها الاستعمار الفرنسى على الجزائر، ويهيب بالضمير العالمى المتمثل فى هيئة الأمم المتحدة أن يعمل على وقف هذه الحرب ، وعلى أن يتيح للشعب العربى فى الجزائر ممارسة حقه المشروع فى تقرير مصيره » .

وأصدر أعضاء المؤتمر كذلك بياناً حاراً إلى جمعية القلم الدولية وإلى الجمعيات الأدبية فى العالم كله يؤيدون ثورة التحرير العربية فى الجزائر ويهيبون بأدباء العالم جميعاً أن يذكروا فى الضمير الإنسانى الشعور بعدالة القضية الجزائرية وأن يبذلوا جهودهم لوقف حرب الإبادة الذى يشنها الاستعمار الفرنسى على الشعب العربى فى الجزائر لاغتصاب أرضه وسلب حقوقه وتجريده من قوميته.

ووجه المؤتمر كذلك نداءاً عاماً إلى أدباء العالم عن مآسى الاستعمار فى العالم العربى وكفاح شعوبه البطولى ومجازر الاستعمار فى الجزائر والاستعمار الإنجليزى، فى عمان، والاستعمار الصهيونى فى فلسطين العربية الشهيدة ويهيب بالأحرار من أدباء العالم كله أن يناصروا قضايا التحرر والسلام والتعايش السلمى التى يؤمن بها العالم العربى المعاصر .



الاحتفال[1]

بذكرى الشاعر محمود سامي البارودي

كان يوم الأحد ١٥ من ديسمبر يوم الاحتفال بذكرى الشاعر محمود سامى البارودى الذى يعتبر الباعث الأول لنهضة الشعر العربى فى العصر الحديث . وهذا الاحتفال هو ثانى الاحتفالات التى تنظمها لجنة الشعر بالمجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب فى غضون العام المنصرم . وكان الاحتفال الأول بذكرى الشاعر حافظ إبراهيم .

وما كادت تحين الساعة العاشرة حتى كانت القاعة الذهبية بقصر المنيل حافلة بأهل الأدب من جميع أقطار الشرق العربى ومنهم وفود مؤتمر الأدباء . وكان الجميع يحدوهم إلى هذا الاحتفال التكريمى غيرتهم على اللغة العربية والثقافة العربية والقومية العربية .

وكانت كلمة الافتتاح للسيد رئيس المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب ، وقد ألقاها السيد السكرتير العام للمجلس . وفى هذه الكلمة حيا رئيس المجلس المحتفلين بهذا الشاعر العربى الذى كان أدبه فى مطلع هذه النهضة برهاناً من براهين القومية العربية ودعوة لها وكفاحاً فى سبيلها ، كما كان هو ذاته برهاناً من براهين هذه القومية وصورة لها . فلقد كان البارودى برغم نسبه الكردى عربى القلب واللسان والوطن ، عربى الفكر والعاطفة والدعوة ، عربى الدين والخلق والمروءة . والقومية العربية هى دائماً قلب ولسان ووطن ، وفكر وعاطفة ودعوة ، ودين وخلق ومروءة ، لا عنصرية دم ولا عصبية جنس . والبارودى ، إلى ذلك ، فصل بعنوانه فى تاريخ نهضتنا القومية من حيث إنه أول شاعر من شعراء هذه النهضة جدد بأدبه للقومية العربية شبابها ، ثم من حيث إنه كان فى هذه النهضة حامل سيف وصاحب قلم ، فاجتمعت له بذلك الوسيلتان اللتان تكتمل بهما أسباب القوة فى كل نهضة قومية .

وعلى أثر ذلك ، ألقى الأستاذ عباس محمود العقاد مقرر لجنة الشعر كلمته ، فأشار فى مستهلها إلى أن الشعراء الذين تدعو خدمة الأدب واللغة إلى إحياء ذكراهم والإشادة بفضلهم كثيرون بحمد الله فى اللغة العربية ، ثم انتقل من التعميم إلى التخصيص ، فأشار إلى أن البارودى — صاحب هذا اليوم — جندىٌّ باسل من جنود الحرية والثورة ، ورائد سابق من رواد الشعر والأدب ، وحارس أمين من حراس التراث العربى والثقافة الشرقية ، فهو من أجدر الشعراء أن يحتفى بذكراه فى هذه الآونة . ومما تجدر ملاحظته أن نهضة الحرية التى برزت أول الأمر فى الثورة العرابية لم تكن ثورة موطن واحد ، أو بقعة واحدة فى البلاد العربية ، بل كانت إيذاناً بثورة هذه البلاد عامة فى طلب الاستقلال وطلب الخلاص من السيطرة الأجنبية . وكذلك كان تجديد الشعر العربى والبلاغة العربية نهضة تهم الناطقين بالضاد حيث كانوا .

وعندها تقدم الأستاذ عبد الرحمن صدقى فقال : « من الطبيعى — ونحن نتحدث عن الشاعر البارودىّ — أن نفرد له بين خطباء الحفل بعض الوقت ، يستقلّ فيه بالمنصة وحدَه ، ويتحدث عن نفسه بنفسه . ولما كان حديثه بينكم هو المختار من شعره ، فسينشده لكم على لسان علم من أعلام الممثلين ، من أحفاده المصريين » ثم جعل يقدم مقطوعات للبارودى ينشدها الأستاذ

محمد الطوخى الممثل بالفرقة المصرية ، وكانت هذه الأشعار ممثلة للجوانب المتعددة من شخصية البارودى وتاريخ حياته وشتى ملكاته . وهكذا استمع الحاضرون إلى البارودى فى ثورته على الظلم ، وإلى البارودى يدعو للثورة ، وإلى البارودى يصف موقف الوداع حين أقلعت السفينة به إلى المنفى ، وإلى البارودى فى منفاه بسرنديب (سيلان) يفكر فى ابنته ويحلم بها فى نومه ويقظته ، وإلى البارودى يذكر مصر وفتنة مجاليها ويحنّ إلى روحاته وغدواته فى مغانيها ومعاهد صبواته فيها ، ثم أغانيه للحب ، ثم ملاحمه فى ميادين الحرب ، وأخيراً أبيات له فى ليلة المعراج . وبعدها استأذن الأستاذ صدقى فى أن ينشد أبياتاً بهذه المناسبة ، مقدما لها بقوله : « المقطوعة التى سأنشدها عليكم فيها جدٌّ ودعابةٌ معاً . فأرجو أن يشفع أحدهما للآخر . والمقطوعة عنوانها : « البارودى وأحفاده » :

البارودى وأحفاده

يا باعث النهضة من بعد الركودْ
وقائد الحملة فى وسط الجنود
إليكَ من جندك فى الشعر السلام
لو عدتَ من شوق إلى هذى الربوع
أحمدتها ، لولا فتونٌ وصدوع
أحدثها فى الشعر أحفاد الإمام
أحدث أحفادك فى الشعر جديدْ
منذ ارتأوا فى «الوزن» قيداً من حديدْ
أعياهم النظم ، فنادوا : « لانظام! »
وأطلقوا القول كما يهذى الصريع
لا نسقٌ فيه ولا النظم جميع
فوضى رُكامٍ هيل من فوق رُكام
يا داعياً للفن فى أرض الجدود
وطالباً فى فنه مجدَ الخلود
لا ترخّصْ فيه أسبابَ الدوام
أخلدُ ما أخرجه الفنُّ الرفيع
ما صاغه فى قالب جدّ منيع
من محكَم الشعر ومنحوت الرخام
لا شعر إلا فيه إيقاعُ النشيد
ينتظم الأنغام فى نظم فريد
وما سواه ، فكلام فى كلام

وكان من نصيب الأستاذ عمر الدسوقى « الحديث عن عصر البارودى » ، وقد استهل كلمته بقوله : إن عصر البارودى يمثل حقبة من الزمن تغص بالأحداث الجسام التى كان لها أثر واضح فى تأريخ مصر والشرق العربى عامة ، وفى حياة البارودى وشاعريته خاصة ، ثم تناول هذا العصر تفصيلا ، فعرض الحياة السياسية ، فالعلمية ، ثم الاجتماعية . وكانت تتخلل عرضه الشواهد الشعرية .

أما الدكتور زكى نجيب محمود فكانت له وجهة نظر فى الكلمة التى ألقاها عن شعر البارودى ، فمن رأيه أن شعر البارودى لم يكن حياته بقدر ما كان قراءته ، فهو إذا وصف أو تغزّل أو أجرى حكمة فى شعره ، فالأرجح أنه كان فى كل هذا يصدر — لا عن خبرته الذاتية الحية — بل عن رنين اللفظ كما وعته أذنه مما قرأ للأقدمين ، حتى الصور المرئية التى تكثر كثرة ملحوظة فى ديوانه . وهذه المحاكاة السمعية لرنين الشعر القديم هى عند البارودى محاكاة صادرة عن طبع لا عن تكلف.

وألقى الأستاذ على أحمد باكثير قصيدة له أجراها « على لسان البارودى » مطلعها :

من الملأ العلوىّ فى العالم الثانى
إليكم تحيّاتى وشوقى وتحنانى
تحيات صبٍّ بالكنانة مولعٍ
إلى نيلها السلسال بالخلد ظمآن
يحنّ إلى شطئانه ، كلما رنا
إلى ربوات فى الجنان وشطئان

وأخيراً ألقى ممثلا القطرين الشقيقين سوريا والسودان كلمة وفود الأقطار العربية ، وكان هذا ختام الحفلة .

« ع . ص »

غزو الفضاء

بقلم الدكتور ج . ج پورتر

ترجمة الدكتور محمد جمال الدين الفندى

يضع هذا المقال* تحت أنظارنا صورة واضحة لذلك التسابق العلمى الجبار الذى يجرى فى الخفاء بين الدول الكبرى فى سبيل توفير القوة وتوجيهها باستخدام الصواريخ ، ثم فى سبيل تشييد محطات الفضاء التى يكشف أصحابها سائر أرجاء الأرض فلا تخفى فيها عليهم خافية . ومع محطات الفضاء أيضاً يبدأ الغزو الحقيقى للفضاء الكونى والوصول إلى الكواكب السيارة بطرق عديدة لخصها المؤلف باختصار رائع غير مخل بالقيم العلمية ولا مغال فيها .

منذ أكثر من أربعة أعوام كتب فون براون فى مجلة (كوليرز) يقول : « إن اتخاذ محطة فى الفضاء لا يقل أهمية عن شروق الشمس علينا كل يوم ، وقد أقحم الإنسان نفسه فى الفضاء وهو غير مستعد للتراجع » . وإن مثل هذا التصريح من حجة عالمى فى هذا الموضوع أمر جدير حقاً باهتمامنا واهتمام الكثيرين ممن يؤمنون بإمكان نجاح رحلات الفضاء فى المستقبل . ومن الطبيعى أن ننادى بتوجيه العناية والاهتمام لتمحيص النظريات والآراء التى لم تعد بعد مجرد خيال ، وليست هذه مسألة سهلة ، فإن أغلب الخطوات والبحوث التى تتم فى هذا الصدد تحاط بالكتمان ، كما أن ما ينشر عنها يكون إلى حد ما بطبيعة الحال فى صالح تلك البحوث أو على سبيل الدعاية لها . ولقد صيغت الكتب والمقالات الخاصة بغزو الفضاء فى قالب اختلط بقدر كبير من الحماس والشجاعة ، ورغم أنه من بين هؤلاء المتحمسين من هم من المتخصصين إلا أن أكثرهم ليس كذلك ، ومن طبيعة الحماس أن يبعدنا عن الحكم الصحيح ، ويعقد الأوضاع .

فعلينا — أولا وقبل كل شىء — أن نسقط من حسابنا اهتمام الناس البالغ بهذا الموضوع ، ذلك الاهتمام الذى يزج بنا فى باب الخيال العلمى ويصورلنا أبطال المستقبل (الشجعان) فى صورة مجموعة من العمالقة تنساب بخفة من مؤخرة مركبة إلى أخرى أثناء انطلاقها فى الفضاء بوساطة نفاثات عتيدة ، وفى خلال مغامراتها هذه تقوم تلك المجموعة أيضاً بعمل الخوارق من العمليات الحسابية والتصرفات الخاطفة ، وأحياناً يعمد أفرادها إلى التجول خارج المركبات وهم يرتدون ملابس الفراغ ! وهناك فى أعماق الفضاء حيث لا يوجد أى معنى لكلمة (وزن) تنطلق سفن الفضاء العظيمة بسرعة تفوق حد الوصف والخيال فتطوى ملايين الأميال إلى المريخ فى عدة أسابيع فقط .

وإذا كانت هذه هى الأفكار السائدة فهى لا ريب أفكار خاطئة تماماً ، ويلوح أن شيوعها وانتشارها لا يرجع إلى الرغبة الصادقة فى الوقوف على النواحى العلمية السليمة للموضوع بقدر ما يعود إلى الرغبة فى الاندفاع وراء أضغاث الخيالات مثلما يحدث فى الإقبال على تلاوة قصص رعاة البقر ومغامرات الهنود الحمر . كل ما فى الأمر أنه قد حل التحرر فى الفضاء محل التحرر فى البرارى .

وعندما نواجه الحقيقة نجد أن الفضاء هو قبل كل

* من كتاب « خلاصة المعارف الحديثة » طبع فيك تور جولانكس ١٩٥٦ ، والدكتور پورتر كاتب المقال هو كبير العلماء القائمين على إخراج الخرائط البحرية ، وتعليمات الملاح فى أعالى البحار .

شىء فارغ تماماً ، ولهذا تنعدم فيه جميع المقاومات التى تحد من حركة الأجسام ، ولا توجد حاجة تدعو إلى جعل شكل سفن الفضاء الخارجى انسيابيا ، بل يمكن أن يتم بناؤها فى قالب عملى مريح فتبرز من جوانبها أجهزة عديدة مثل الروافع وآلات الاستقبال والانعكاس ونحوها . . . ، وييسر انعدام الاحتكاك انطلاق السفينة بسرعة عظيمة ، وهذه ناحية ربما تكون هى التى تثير اهتمام الكثيرين منا وتهمهم أكثر من غيرها فى موضوع السفر عبر الفضاء ، غير أننا حتى الآن لم نواجه بعد العقبة الحقيقية ، إذ كيف يمكن أن تنطلق تلك السفن العظيمة من الأرض وتتخلص من قبضة جذبها ؟ الجواب على ذلك فى غاية البساطة : إن السفينة لن تنطلق بتاتاً من الأرض ، بل سيتم بناؤها بعيداً فى الفضاء . نعم إن أحدث الآراء ينادى باتخاذ محطات خارج نطاق جو الأرض ، وهى نوع من التوابع أو الأقمار الصناعية تدور حول الأرض على بعد مناسب منها وتكون بمثابة الأحواض التى تبنى فيها السفن . وعلى ذلك فإن أية رحلة إلى الكواكب السيارة يمكن أن تتكون من عدة مراحل : أولها الارتفاع فى سفينة صاروخية من سطح الأرض إلى محطة الفضاء خارج جو الأرض ، ثم يستبدل الركاب السفينة الصاروخية بمركبة الفضاء المعدة للرحيل إلى المريخ مثلا . وهناك يمكن أن تتم الرحلة بخطوات عكسية مماثلة ، وقد يتخذ من دايموس (القمر التابع للمريخ) محطة فضاء تهبط إليها سفن الفضاء ويستقل منها الركاب السفن الصاروخية التى تحملهم إلى سطح المريخ نفسه .

ومعنى ذلك أننا قبل أن نقتحم الفضاء يجب أن نصل أولا إلى خارج جو الأرض، وعلينا أن نحمل إلى تلك الأرجاء سائر المواد اللازمة لبناء محطة الفضاء ، وجلى أن هذا هو الهدف الأول الآن . وعندما يتم بناء محطة الفضاء يسهل — لا شك — أمر الوصول إلى الكواكب ، فتكون رحلات السفن الصاروخية من الأرض لمجرد مد محطة الفضاء هذه ، بما يلزم من مواد لتشييد محطات أخرى ، ثم لبناء سفن الفضاء المعدة لنقل الزاد والعتاد والناس . وبالرغم من أن الترتيبات والأعمال الهندسية اللازمة لإنجاز هذه العملية تفوق حد الخيال إلا أن بعض الكتاب يرون أنها قد تعدت فعلا مراحلها الصعبة ، وأن جرائد الغد ستنشر على صفحاتها الأولى بالخط العريض آخر مغامرات البشر فى هذا الصدد . . . ولكن ما هى حقيقة الموقف الآن ؟

يجب أن نصارح القارئ بأن القليل من هذا العمل قد تم إنجازه حتى الآن ، ولكن بالرغم من ذلك يجب ألا نخطئ فى أمر واحد وهو أن بعض الدول تدخل فى اعتباراتها الأولى جميع الدراسات النظرية والعملية الخاصة بغزو الفضاء ، وتهتم بها اهتماماً لا نظير له . وبالرغم من أنها تجرى بحوثها ودراساتها تحت ستار كثيف من السرية والكتمان إلا أنه تظهر لنا من آن لآخر آثار هذه البحوث واضحة جلية * .

والصواريخ هى — لا ريب — وسيلتنا الوحيدة إلى الفضاء ، وتزداد فائدتها وتظهر بجلاء عندما تخرج من جو الأرض وتسبح فى الفضاء ، ولقد نجح استخدام الصاروخ ف ٢ إبان الحرب العالمية الثانية ، ومنذ ذلك العهد أخذ حلم البشر القديم بإمكان الوصول إلى القمر — يقترب من الحقيقة ، وبالرغم من أن الخطط المرسومة لغزو الفضاء ما زال معظمها مجرد نظريات على الورق ، إلا أن الأموال تصرف بسخاء عظيم على الصواريخ ووسائل تحسينها وعلى الوقوف على خبايا الجو العلوى .

وأحياناً يقال : إن العقبة الوحيدة التى تقف فى سبيل تقدم التجارب والبحوث الخاصة بغزو الفضاء هى قلة الصرف عليها ، إلا أن هذه حماقة ، فقد نشر أن ٤ آلاف مليون دولار خصصت بأكملها لبناء محطة

(*) ممثلة خاصة فى بعض التصريحات التى يذاع أغلبها لأغراض سياسية .

الفضاء فى مشروع قوامه عشر سنوات ، كما أن هذا المبلغ ما هو إلا جزء صغير من تكاليف البرامج المخصصة للصرف على الصواريخ الموجهة والطاقة الذرية وما إليها ... وبديهى أنه عندما يصبح بناء محطة الفضاء أمراً ميسوراً من الوجهة العملية سرعان ما تبرز قيمته العسكرية وتظهر واضحة جلية . وعندها يهون صرف الملايين من الدولارات . . . وحتى الآن يلوح أن العمل إنما ينحصر فى إنجاز النواحى الهندسية ثم فى تمرين بعض الأفراد على تعود الحالات الخاصة التى سيواجهونها فى الفراغ ، مع حفظ سرية أغلب ما يتم الكشف عنه من خصائص الجو العلوى وما خلفه .

ومن الناحية النظرية علينا أن نغير جميع معتقداتنا القديمة الخاصة بالسفر عبر الفضاء ، ونعتبر الأمر مسألة فلكية بحتة ، فسفينة الفضاء هى أشبه شىء بكوكب سيار يدور حول الشمس ، ومحطة الفضاء هى بمثابة القمر الذى يتبع الأرض ، وكل منهما يجب أن يتحرك بسرعة فلكية ، ولزيادة الإيضاح نقول مثلا : إن الأرض تدور حول الشمس بسرعة متوسطها ١٨٫١ ميلا فى الثانية (تعادل نحو ١١٠٠ ميل فى الدقيقة ، أو نحو ٦٦٠٠٠ ميل فى الساعة الواحدة) ، وهذه هى حدود السرعة الفلكية التى يلزم أن نتصورها . وتتضاءل بل تتلاشى بطبيعة الحال سرعة الطائرات النفاثة التى تتعدى ٦٠٠ ميل فى الساعة إذا قورنت بهذه الأرقام ، وتتسع هوة الفرق إذا عرفنا أنه لا لزوم لوجود أية قوة تدفع بالأرض فى فلكها حول الشمس .

فهى منذ القدم تتثاقل نحو الشمس وتهوى إليها ، إلا أن سرعة تحركها تولد قوة طاردة مركزية تعادل تماماً قوة جذب الشمس لها ، وعلى ذلك فإن الأرض (أو أى جسم آخر فى الفضاء) يمكن أن يشبه إلى حد كبير بالحجر الذى يلف فى طرف خيط مشدود إلى اليد ، فالذى يمنع الحجر من الانطلاق فى اتجاه العمود للمنحنى الذى يرسمه فى أية لحظة هو قوة الشد فى الخيط . ولو أنه فى هذه الحالة البسيطة يتحرك الحجر فى دائرة لا تتوفر فى مسارات الأجسام فى الفضاء ، إلا أن النظرية نفسها يمكن أن تطبق دائماً مهما كان شكل الفلك أو المسار ، كما أنه لا لزوم لتوفر القوة الدافعة على الحركة ، وإنما تنحصر العقبة بكل بساطة فى إنجاز أو توفير الحالة التى تلائم ابتداء الحركة المرسومة ، ومعنى ذلك الحصول على السرعة الملائمة فى المكان والزمان المناسبين . ونحن قد نتصور إمكان إتمام ذلك بإطلاق قذيفة فى اتجاه معين يكون تقدير سرعتها الابتدائية فى الاعتبار الأول . وقد استخدم جول فيرن هذه الفكرة فى كتابه (رحلة من الأرض إلى القمر) وتصور إطلاق قذيفة كبيرة بداخلها سفينة تنساب فى الاتجاه اللائق فى الوقت المناسب بسرعة خاصة تكفى لدورانها حول القمر ثم عودتها إلى الأرض ، ولكنه بطبيعة الحال لم يدخل فى حسابه أية أجهزة علمية ، أو يعمل الترتيب لأخذ أى ركاب من البشر أو غير البشر من الكائنات التى لا تتحمل تلك الصدمة الفجائية المريعة التى تصحب الانفجار الذريع عند انطلاق القذيفة من مدفعها الجبار بسرعة خارقة ! إن الأفضل ألا تبلغ السرعة حدها الأقصى فجأة كما هو الحال فى القذائف النارية ، بل يلزم أن تزاد تدريجيا ، إلا أن الحاجة الماسة إلى الوفر فى استهلاك مواد الوقود تجعل من الضرورى توفير عجلة تزايدية كبيرة للوصول سريعاً إلى حدود السرعة المطلوبة ، وهذه هى الفكرة الأساسية المستخدمة الآن ، إذ تبدأ الحركة من حالة السكون على الأرض ثم تزاد السرعة كثيراً ، ويتم كل ذلك بوساطة الصواريخ التى تصل خلال فترات قصيرة إلى ارتفاعات شاهقة تكون عندها حرة طليقة ، وهكذا لا تحدد طبيعة المسار إلا السرعة النهائية التى يجمعها الصاروخ والزاوية التى ينطلق عليها . وهنا يلزم ألا يدخل أى مؤثر آخر حتى يحين الوقت الذى فيه يراد تغيير مسار الصاروخ .

ولعله من المفيد حقا أن نستعيد عند هذه المرحلة بعض ما تعلمناه فى دروس الديناميكا من أن مسار أية قذيفة فى الهواء هو «قطع مكافئ» parabola، وهذه من أفكارنا القديمة أيضاً إلا أنها فكرة أخرى خاطئة، أساس الخطأ فيها افتراضنا أن الأرض مستوية غير منحنية، ويمكن التجاوز عن الخطأ الناجم عن مثل هذا الافتراض فى حالات المسافات الصغيرة فقط، أما عند معالجة مسائل الفضاء يلزم حتما أن نعتبر الأرض كرة، وعندئذ يصبح مسار القذيفة «قطع ناقص ellipse» إحدى بؤرة مركز التجاذب الذى هو مركز الأرض أيضاً.

وفى كل التجارب التى أجريت* كانت السرعة النهائية صغيرة نسبياً فألقت بالصواريخ فى مسارات من القطاعات الناقصة الصغيرة التى قابلت سطح الأرض على بعد بضع مئات من الأميال فقط، وبديهى أنه كلما زادت السرعة تمكن الصاروخ من قطع مسافات أكبر حتى يصل إلى السرعة التى يستطيع معها أن يدور حول الأرض ويعود إلى نقطة انطلاقه، وإذا استمر ازدياد السرعة بعد ذلك يزداد اتساع القطع الناقص تدريجياً حتى يصل الصاروخ إلى القمر مثلا. ومرة أخرى يدور الصاروخ فى هذا المسار ليعود إلى نقطة انطلاقه إذا لم تتدخل عوامل أو قوى أخرى... وهكذا يتضح أن شكل المسار واتساعه، أو طبيعة الفلك الذى تسبح فيه أية سفينة تعبر الفضاء إلى كوكب قريب أو بعيد، إنما تحدده السرعة والزاوية التى تنطلق عليها تلك السفينة، وهى فى جميع الظروف لا يمكن أن تسير فى خطوط مستقيمة سواء دفعتها المحركات النفاثة أو لم تدفعها، فإن الفضاء لا يعرف الخطوط المستقيمة.

ومهما يكن من شىء فإنه لا يجذب أنظارنا ولا يثير اهتمامنا فى الوقت الحاضر إلا المدارات الدائرية، وعلى رأسها ذلك المدار الدائرى الذى يسبح فيه الصاروخ (والقمر الصناعى) حول الأرض باستمرار. وتستغرق الدورة الكاملة فى كل فلك وقتاً يتوقف على بعده عن سطح الأرض. فعلى بعد ١٠٧٥ ميلا من السطح (٥٠٤٠ ميلا من المركز) تكون فترة الدورة الكاملة ١٢٠ دقيقة تماماً، وعلى بعد ٢٢٠٠٠ ميل من السطح يصل زمن الدورة الكاملة إلى ٢٤ ساعة. ولكى يسبح الصاروخ فى هذا الفلك يلزم أن يطلق من نقطة فى الفلك نفسه؛ أما إذا أطلق من الأرض يكون من اللازم تغيير المسار عند ارتفاع معين يمكن تقديره، وهذه من أهم المسائل التى يتضمن حلها إمكان تصميم ثم إطلاق الأقمار الصناعية التى تدور حول الأرض. والمعروف أن العقبات والصعوبات التى تعترض سبيل تغيير الخط فى سير الصاروخ المنطلق من الأرض هى عقبات عظيمة جداً، ويتطلب التغلب عليها استهلاك كميات وفيرة من الوقود. ولعل أنجز الوسائل وأقلها كلفة فى هذا الصدد أن يعد الصاروخ ليصل نهاية ارتفاعه عند العلو المطلوب حيث يكون قد أخذ الاتجاه اللائق، وعندها يطلق القمر أفقياً بحيث تساوى سرعة إطلاقه تماماً السرعة المحسوبة، ولا يكاد القمر الصناعى يتم فى فلكه نصف دورة حتى تزداد سرعته بتأثير أية قوة مدخرة بدرجة تكفى ليدور على الدوام فى فلكه المرسوم. والحقيقة أننا لسوء الحظ نجد أن هذه الطريقة غير عملية؛ إذ أنها تتطلب أن يسير الصاروخ مسافات طويلة خلال جو الأرض، وهو لا ينشط فى عمله ولا تكتمل الفائدة منه إلا فى الفضاء، ومن المستحسن أن يعجل بخروجه من طبقات الجو السميكة قرب السطح، هذا كله بصرف النظر عن قوى الاحتكاك الإضافية التى يسببها الغلاف الجوى. ولذلك ولأسباب اقتصادية أيضاً وجد أنه من المستحسن أن يطلق الصاروخ بقوة تمنحه عجلة تزايدية عظيمة خلال فترة وجيزة، مما حصر التفكير فى صاروخ ينطلق ليصل خلال كسر من الدقيقة إلى علو

(*) قبل إطلاق القمر الروسى.

آلاف من الأميال حيث يمكن أن يغير خط سيره ليدور فى فلكه المطلوب .

والألمان هم أول من درسوا خصائص الصواريخ الحديثة ، فى السنين التى أعقبت عام ١٩٢٩ شرعت الجمعية الألمانية للسفر بمركبات الفضاء فى تصميم الصواريخ الصغيرة ، ثم استلزمت الحرب العالمية الثانية توسيع مدى هذه البحوث التى تمخضت عن ضرب جنوب شرق إنجلترا بالصاروخ ف ٢ ، والذين عاشوا فى تلك المنطقة خلال تلك الأيام لهم ذكرياتهم الخاصة عن الصاروخ ف ٢ الذى يزن نحو ١٢ طناً ، ويمكن أن يحمل معه من المعدات والمفرقعات ما يزيد على طن كامل ، ويرتفع إلى علو ١٠٠ ميل ؛ أما سرعته فتقدر بنحو ٣٥٠٠ ميل فى الساعة . وهذه الصواريخ ليست قليلة التكاليف ، كما أنها لا شك فتحت الباب لبحوث المستقبل ؛ وأجرت البحرية الأمريكية وكذلك الجيش الأمريكى عدة تجارب باستخدام هذا الصاروخ وباستخدام أنواع أخرى أكثر تهذيباً ، ويصلنا من آن لآخر تقارير شبيهة ومماثلة من وراء الستار الحديدى .

ومن أبرز الظواهر التى لازمت الاهتمام الأخير بهذا الموضوع أن كثيراً من الحكومات والجامعات والشركات الهندسية وجمعيات الصواريخ تعمل جميعها دائبة لتحقيق هدف واحد هو الوصول إلى غاية الدقة والإتقان فى صناعة الصواريخ . وبطبيعة الحال تحفظ النتائج وتحاط بالكتمان التام ، إلا أن بعض تفاصيل الصواريخ الكبيرة (والأقمار الصناعية) تنشر من آن لآخر فى الولايات المتحدة الأمريكية وروسيا أخيراً .

ومن أنجح الصواريخ الأمريكية « الفيكنج » ، وقد وصل « فيكنج ٤ » عام ١٩٥٠ إلى علو ١٠٥ من الأميال وكان طوله ٤٥ قدماً وقطره ٣٢ بوصة ووزنه نحو ٥ أطنان . وفى « فيكنج ٧ » أدخلت بعض التحسينات من حيث الحجم والإتقان فوصل إلى علو ١٣٥ ميلا ، وكان المعتقد أنه ضرب بذلك الرقم القياسى (خصوصاً أن تجارب الصواريخ فى الاتحاد السوفيتى لم يكن ينشر عنها شىء) . ومن الطريف أن نذكر أن فترة قذف « فيكنج ٧ » بلغت ٧٥ ثانية فقط ، وصل علوه فى نهايتها إلى ٣٠ ميلا ؛ أما سرعته فزادت على ٤٠٠٠ ميل فى الساعة . ومن أعظم الارتفاعات التى وصل إليها فى ذلك الوقت علو ٢٥٠ ميلا (حققها الجيش الأمريكى فى ٢٤ من فبراير عام ١٩٤٩ بإطلاق صاروخ من مقدمة الصاروخ ف ٢ وفى نهاية مرحلة ارتفاعه) . وقد جمعت بهذه التجارب معلومات لا حصر لها وخاصة من حيث طبيعة الجو العلوى ومكوناته ؛ إذ زودت الصواريخ بأجهزة معينة تسجل مجرى الحوادث فيها كما تسجل عناصر الجو من حولها . ولما كانت فرصة الحصول على هذه التسجيلات سليمة فى نهاية كل رحلة من الأمور المستبعدة حتى الآن ، فقد عمل على إذاعتها بحذافيرها أولا بأول بأجهزة فى الصاروخ على شبكة من أمواج اللاسلكى يمكن التقاطها بسهولة على الأرض .

وفى العادة لا يزيد وزن (البضاعة) التى يمكن أن تحملها السفينة الصاروخية على جزء صغير من وزن السفينة نفسها ، وتقل هذه النسبة كلما زادت سرعة الصاروخ ، فقد قيل : إنه لكى ينقل الصاروخ — الذى وقوده من المواد الكيميائية العادية — بضاعة زنتها ١٠٠ رطل إلى فلك القمر الصناعى يلزم أن يصل وزنه إلى ٢٥ طناً ، ويزداد هذا الرقم كثيراً عند حساب كتل الصواريخ المزمع التنقل بها عبر الفضاء ، ويتركز معظم هذا الوزن فى كميات الوقود الهائلة التى تدخر ، إلا أنه يمكن إدخال تحسينات عديدة ، منها استخدام (قاعدة التدرج) ، وهى تتلخص فى صنع السفينة من عدة صواريخ تنطلق على التوالى فى خطوات تضيف كل خطوة منها سرعة عظيمة لما قبلها ، ثم تتساقط بمجرد استنفاد وقودها . وقد سبق أن ذكرنا أن القذيفة التى

وصلت إلى علو ٢٥٠ ميلا كانت من درجتين أى من صاروخين أحدهما ف ٢ . ومن بين السفن العديدة الضخمة المصممة لحمل البشر إلى الفضاء (خارج جو الأرض) صاروخ فون براون ، وهو يمتاز بدقة تصميمه ووفرة تفاصيله . وقد حسب وزن الصاروخ الثلاثى الدرجات المصمم لحمل ٣٦ طناً من العتاد إلى مدار القمر الصناعى الذى يدور حول الأرض فى ساعتين فوجد أنه يلزم أن يربو على ٧٠٠٠ طن ، منها على الأقل ٦٠٠٠ وزن قيمة الوقود وحده ، وافترض أنه كلما استنفدت درجة وقودها انفصلت من تلقاء نفسها ، وعادت إلى الأرض يمكن استخدامها من جديد . وليس كل هذا خيالا ، بل يمكن إنجازه فعلا*.

والحق يقال : إن فكرة إرسال صاروخ عديد الدرجات لا يحمل بشراً داخله ليدور حول القمر ، ثم يعود إلى الأرض — هى فكرة لها قيمتها العملية ، ولكن مثل هذا الصاروخ الذى يستخدم فى وقوده المواد الكيميائية العادية لا يستطيع أن يحمل معه مركبة الفضاء المعدة لنقل البشر إلا إذا وصل وزنه إلى عدة آلاف من الأطنان ، أكثرها من مواد الوقود الذى يستنفد أغلبه فى عملية الصعود أو الارتفاع خلال جو الأرض ثم فى عمليات الهبوط عند العودة . ولقد أدت دراسة هذه الاعتبارات كلها إلى التفكير فى اتخاذ وسيلة أخرى أوفر وأسهل لتموين صاروخ الفضاء بالوقود ، وهى تتخلص فى إمداده به أثناء الطريق ، وهذا رأى بالرغم مما يكتنف تنفيذه من صعوبات إلا أن له فوائد عديدة : فبدلا من العناء والجهد الذى يبذل فى حمل العشرين ألف طن (التى يتكون منها الصاروخ الكامل) من الأرض دفعة واحدة يمكن أن يرسل الوقود إلى القمر الصناعى (محطة الفضاء) فى ثلاثة صواريخ وزن كل منها ٧٠٠٠ طن مثلا ، وهناك يتم تموين صاروخ الفضاء ويصبح سفره إلى المريخ أمراً ميسوراً ، خصوصاً إذا استخدمت أنواع أحسن من الوقود . وقد دون فون براون بعض تفاصيل رحلة استكشاف إلى ذلك الكوكب يقوم بها ١٠٠ شخص ، ويمكثون فيه سنة كاملة على هذا الأساس ، غير أنه من الواضح أن كميات الوقود التى تلزم لاستكمال ذلك ما زالت كبيرة ، ويبدو أن رحلات الفضاء لن تتم قبل استخدام مواد جديدة من الوقود أقوى من التى تستخدم فعلا .

وهكذا اتجه التفكير اليوم إلى بناء السفن التى تغذى محطات الفضاء بطرق غير معقدة ، تتلخص فى صواريخ تحمل المعدات المختلفة وتتلمس طريقها من تلقاء نفسها إلى أفلاك تلك المحطات وذلك فى سلسلة من التجارب والاختبارات ترسل نتائجها باللاسلكى إلى الأرض ، ولا يتضح لنا جلياً كيف يمكن تجنب الأخطاء فى هذه العمليات ، ويلوح أن الخطأ لا يحسب له حساب ، وكأنى بالقائمين على هذه التجارب لا يفرضون أن هناك أخطاء! وعندما تتم هذه التجارب يشرع فى بناء صواريخ أكبر تحمل الناس . أما محطة الفضاء فإننا سنسوق فى وصفها مرة أخرى ما جاء على لسان فون براون ، فقد صورها فى شكل حلقة كبيرة مفرغة قطرها ٢٥٠ قدماً تعمل دورة كاملة حول الأرض فى ساعتين . والمفروض أن يتم بناء سفينة الفضاء على هذه المحطة فى الفراغ ، وذلك بأن ترسل الأجزاء المختلفة للسفينة على دفعات عديدة بصواريخ ثلاثية الدرجات تنثرها على ارتفاع فلك المحطة حيث تظل تسبح حتى يجمعها العمال وهم يرتدون ملابس الفراغ ، ويتممون تركيبها ويحيلونها إلى مساكن يتوفر فيها تكييف الهواء كما تنظم بداخلها درجات الحرارة ....

وإن اختفاء معالم الجاذبية (أو التثاقل إلى الأرض) تكون له بعض العواقب والمتاعب بسبب اللبس فى بعض الحواس لما ألفه الناس على الأرض . فالركاب رغم تحركهم بسرعة مثل ١٦٠٠٠ ميل فى الساعة تسقط عنهم فكرة الأوزان ، هذه فقط أولى الصعوبات التى يتعرض لها الركاب ، ولكن ما قيمة ذلك بالنسبة للحماس

(*) وقد تم تحقيقه بنجاح تجربة إطلاق القمر الروسى .

الذى يغلب عليهم فى رحلتهم ؟ إن المزايا التى يكتسبونها والخبرة التى يتعرضون لها تفوق ذلك بكثير ، فهم مثلا عند ما يسلطون من محطتهم فى الفضاء منظاراً فلكياً مكبراً (تلسكوب) على الأرض يمكنهم أن يكشفوا كل ما يجرى على سطحها من حوادث ، وعلى الأخص تجمعات الجيوش وحشودها وتحركات الأساطيل والوحدات الميكانيكية . . . فإنها كلها تبدو ظاهرة جلية . ولهذا السبب سيكون لمحطة الفضاء قيمة حربية خاصة ، وقد بنى فون براون محطته واختار فلكها لهذا الغرض بالذات ، فجعل المسار يتجه من الجنوب إلى الشمال ، وتتم المحطة دورتها فيه خلال ساعتين ، على حين تدور الأرض فى الاتجاه « المتعامد » ، وبذلك يتم كشف جميع أرجائها من تلك المحطة ، وهكذا ميز هذا المسار من بين المسارات اللانهائية العدد التى يمكن استخدامها ؛ أما من وجهة نظر العلم البحتة فربما كان أى مسار أو فلك آخر أفضل ، على أننا لا ننكر أن مثل هذا المسار الذى يمر بالقطبين يعطى الفرصة السانحة لأصحاب محطة الفضاء التى تسبح فيه ليجمعوا معلومات لا حصر لها بخصوص تجمعات السحب المختلفة ، وبذلك تربح المتيوروواوجيا (أو علم الرصد الجوى) ربحاً وفيراً ، وربما أمكن ضبط التنبؤات الجوية فى أماكن سريعة الاضطراب الجوى مثل إنجلترا . ولعل المسارات الأكثر أهمية هى التى تقع على مستوى خط الاستواء أو بالقرب منه ، فإن محطات الفضاء التى تسبح فى مثل هذه الأفلاك يمكن استخدامها فى إعادة الإذاعات اللاسلكية والتليفزيون ، وتكفى ثلاث محطات فقط لتتابع الإذاعة على جميع أرجاء الأرض . وإذا كان سيتخذ من محطات الفضاء فى المستقبل البعيد مرافئ لتموين سفن الفضاء بالوقود ونحوه فإنه من اللازم أن تقع مساراتها فى مستويات قريبة من مستوى فلك الأرض ، والصورة التى تتمثل أمامنا لتلك لآونة عبارة عن سماء مملوءة بمحطات الفضاء التى تتحرك بسرعة كبيرة فى اتجاهات وعلى أبعاد مختلفة . . . ولا تضيرنا هذه الصورة فى شىء ، فلن يستطيع أحد على الأرض أن يرى تلك المحطات بالعين المجردة ، وحتى أصحاب المناظير المكبرة يتعسر عليهم تتبعها بمناظيرهم حتى لو عثروا عليها فى أية لحظة ، وستظل السماء والحمد لله صافية زرقاء .

والأرصاد التى تؤخذ من محطات الفضاء لها مزايا علمية فريدة لأن الغلاف الجوى الذى لا غنى للبشر عنه له تأثيره السيء على أغلب الأرصاد المأخوذة من الأرض ، فهو يحجب عنا كثيراً من إشعاعات الشمس ويصفيها ويحول دون تمحيصنا لها ، وتزول هذه العقبات خارج جو الأرض فيصبح من الميسور دراسة الأشعة فوق البنفسجية وأشعة إكس التى ترسلها الشمس دراسة كاملة ، وكذلك الأشعة الكونية ، كما أن العلوم الفلكية ستحظى بتقدم مرموق . وبما أن جميع الأجسام هناك لا وزن لها فإنه يمكن تشييد مناظير عظيمة من مواد خفيفة جدا تسبح فى عزلة فى الفضاء ، ويتم الإشراف عليها باللاسلكى من محطة الفضاء التى على كثب منها . ومجمل القول أن الوصول إلى الفضاء سيمنح العلماء مكاسب ومزايا ولكنها قليلة بالنسبة للأخطار التى تنتظر الرواد الأول للفضاء ، وهناك آمال واسعة وأحلام عذبة فى كل ما يكتب عن هذا الموضوع ، ولكننا لم نقف بعد على حقيقة الأخطار التى يمكن أن نتعرض لها فى الفراغ ، فجو الأرض يحمينا من الشهب ومن تأثيراتها الضارة ومن الأشعة الكونية وطاقات الشمس الفتاكة ، كما أننا تنقصنا الخبرة فى معالجة مسائل الفراغ التام وأضواء الشمس وحراراتها المباشرة غير المحجوبة بغلاف الجو .

ونقطة الضعف فى كل هذه الخطط المرسومة للسفر عبر الفضاء هى العنصر الإنسانى . وبكل بساطة لا نستطيع أن نقدر مدى تحمل الإنسان لحالات الفراغ ، ومهما كانت قوة التأقلم فيه فهل هو يستطيع حقاً أن

يعيش أية فترة بدون جاذبية ؟ إننا رأينا صوراً فوتوغرافية لمجموعة من الفيران حملتها الصواريخ التى حلقت فى أعالى الجو فكانت ترى خلال ثوان معدودات وهى تحلق بأعلى الصاروخ وقد فقدت أوزانها. ويلوح أنها كانت سعيدة حقاً ، وبالرغم من ذلك فنحن لا نستطيع التكهن بأمرها لو دامت تلك الحالة طويلا . ولا تعطى هذه التجارب أية فكرة عن تأثير تلك الحالات على فرد من البشر يحتفظ بتوازنه وشعوره بما هو فوق وما هو تحت عن طريق جهاز الأذن الداخلى الدقيق .

والذى يؤكده الأطباء الإخصائيون أن الخطر ليس جسيماً ، ولكن لزيادة الضمان تعمل ترتيبات خاصة فى محطات الفضاء وما على شاكلتها لإضافة جاذبية صناعية ، وأبسط الطرق لتحقيق ذلك استخدام أحذية مغناطيسية (كما فى فيلم أبطال القمر) ، إلا أن الأغلب أن تعطى السفينة كلها حركة دوران بطيئة حول مركزها ينجم عنها قوة طاردة مركزية تعوض ما ألفناه على الأرض من تثاقل إليها مهما كانت تلك القوة صغيرة بالنسبة لجذب الأرض . وهكذا يستطيع أى فرد هناك أن يقسم الفراغ مرة أخرى إلى فوق وتحت ، ولو كانت كلمة فوق بالنسبة إليه تعنى نحو مركز السفينة وكلمة تحت تعنى إلى خارجها أو بعيداً عن المركز ! وتتلاشى هذه القوة عند المركز تماماً وتزداد قيمتها بالبعد عن المركز ، ولهذا ذكرنا أن محطات الفضاء ستكون فى صورة حلقات عظيمة مفرغة من الوسط ، وهكذا يمكن تلافى (عجائب) الفضاء التى صورها الكتاب والروائيون عند انعدام الجاذبية*

ولم يقتصر على دراسة هذه المسائل كلها نظرياً ، بل إن أغلب المشكلات التى يثيرها السفر بالصواريخ والتعرض للفراغ الخارجى تدرس أيضاً من الوجهة التطبيقية ضمن برامج مدرسة طب الطيران التابعة لسلاح الطيران الأمريكى . فهناك فى قسم (طب الفراغ) تتم دراسة تأثير العجلات السريعة التى يتعرض لها الركاب خلال اللحظات الأولى من انطلاق الصاروخ بإجراء التجارب على نفر من المتطوعين يعرضون لقوة طاردة مركزية كبيرة جداً ، تبلغ عدة أضعاف قوة الجاذبية الأرضية ، وفى خلال ذلك يقاس نبضهم كما تقاس التأثيرات العضلية ومعدل التنفس وعوامل أخرى تصور كلها أثناء التجربة . وهكذا أمكن الجزم بأن الشخص العادى السليم تماماً يمكن أن يتحمل قوى تبلغ عدة أضعاف قوة جذب الأرض دون أن يصاب بسوء . وعندما تبلغ القوة خمسة أضعاف الجاذبية يصبح التنفس عسيراً ، وبعد عدة ثوان يفقد الفرد إحساسه إذا كان يجلس معتدلا أثناء التجربة ؛ أما إذا كان راقداً فإن احتمال الجسم لهذه الحالات يزيد كثيراً ، وقد تحمل نفر من المتطوعين المختارين اختياراً خاصاً قوى زادت على عشرة أضعاف الجاذبية لمدة دقيقتين أو ثلاث وهم رقود . وتجرى هذه التجارب عادة تحت تأثير قوى ثابتة ؛ أما فى الصواريخ عديدة الخطوات فتكون العجلات ، ومن ثم القوى — من النوع المتزايد سريعاً ، كما يتكرر التعرض لها كلما انفصلت درجة من درجات الصاروخ على النحو الذى وضحناه ، وعلى ذلك فإن الوضع الطبيعى للسفر عبر الفضاء لا يحتمل ركوب أى شخص عادى ، بل سيقتصر على الأكثر صلاحية .

ومن الطيارين من حلقوا فى طائرات صاروخية إلى ارتفاعات شاهقة بسرعة كبيرة زادت على ١٣٠٠ ميل فى الساعة وتلاشت معها الجاذبية خلال فترات ، وربما استخدمت مثل هذه الطرق فى جمع بعض المعلومات التى تفيدنا فى المستقبل* ، وهكذا تتعدد المحاولات

(*) يحسن الرجوع إلى كتاب (الصعود إلى المريخ) سلسلة اقرأ عدد أكتوبر ١٩٥٧ .

(*) من الواضح أن للروس السبق فى جمع هذه المعلومات كلها بوساطة أقمارهم الصناعية التى يطلقونها من آن لآخر .

لتحديد معالم الجو العلوى . والمعروف أننا على ارتفاع ١٥ ميلا نكون قد تخلصنا من نحو ٩٨٪ من وزن الغلاف الجوى تحتنا ، ذلك الغلاف الذى يبلغ من الكثافة القدر الكافى لحجز أغلب أشعة الشمس القصيرة ، والتى نشاهد آثار بقيتها عند سطح الأرض عندما تعرض أجسامنا لها ، ولكن هل نذكر ونحن نأخذ حمامات الشمس أن أصل تلك الأشعة (التى تكسب أجسامنا ذلك اللون البرنزى الجميل) فتاك ضار إذا رفع حجاب الجو ؟ نعم . إننا فى أعالى جو الأرض أو فى الفضاء يجب أن نحمى أجسامنا من هذه الأشعة ذات الأمواج القصيرة الفتاكة ، فنستخدم عدسات خاصة للنظر ونلبس ملابس الفراغ . وحتى النوافذ فى محطات الفضاء يلزم أن تصنع من زجاج خاص ، ولو أن الرغبة فى اتخاذ نوافذ هناك أمر مشكوك فيه ، ذلك لأنه إذا كانت تلك المحطات تدور حول محاورها مرة كل ٣٠ ثانية ، كما تدور حول الأرض مرة كل ساعتين مثلا ، فإن منظر السماء من تلك النوافذ سيكون مربكاً تماماً ، حتى يفرض تحمل الإنسان أضواء الشمس الساطعة ، والنجوم اللامعة المتألقة فى سماء سوداء . ولهذا يبدو أنه سيكون من الضرورى أن يعيش ركاب محطات الفضاء فى غرف مصمتة ، تحت أضواء صناعية . وهم بذلك ممنوعون من رؤية أروع ما يتصور الإنسان من مشاهد .

وربما تسهل سبل الحياة داخل المحطة نفسها تحت تأثير عمليات تكييف الهواء وتنظيم درجات الحرارة ، ولكن يجب أن نذكر أن كل فقاعة من ذلك الهواء إنما تجلب من الأرض ، وكذلك الغذاء والماء وجميع مستلزمات الحياة ، ولهذا فقد رسمت الخطط لاستمرار تنقية الهواء والتخلص من الفضلات ، ولكن هذا وحده لا يكفى ، بل يلزم استمرار المدد وتخزينه من الأرض ، ولهذا فمع الاستعداد لبناء محطات الفضاء فإنه فى الوقت نفسه يجب أن يعمل حساب لاستمرار ذلك المدد ، كما سيستخدم الإشعاع الشمسى بدلا من الوقود فى توليد الكهرباء اللازمة للمحطة ، وذلك بأن تركز أشعة الشمس (بوساطة مرايا عاكسة جامعة) على أنابيب بها زئبق لا يلبث أن يغلى ويولد القوى* المحركة المطلوبة ؛ أما أبخرة الزئبق فيمكن تكثيفها مرة أخرى ، وذلك بحملها إلى جانب السفينة الذى لا يواجه الشمس حيث تكون الحرارة منخفضة جداً بسبب التعرض للفراغ المباشر .

ومن أعظم الصعوبات التى يواجهها المهندسون تصميم « عفريتة » للفراغ كى يلبسها العمال قبل خروجهم إلى الفضاء لإجراء الإصلاحات والترميمات اللازمة ، وحتى قبل ذلك بكثير فى بناء المحطة نفسها . إن معضلة هذه الملابس ومشكلتها تنحصر فى تنظيم درجات الحرارة والرطوبة داخلها ، ولن يقدم على استخدامها أول مرة إلا كل شجاع . ومن ألوان الخبرة المرعبة ما يتعرض له أولئك العمال عندما يحلقون فى الفراغ فرادى وقد انعدمت لديهم الحيل وتبدلت السبل . فلا قيمة مثلا لمطرقة كبيرة بعد أن فقدت وزنها هناك ! ولا بد من استحداث طرق وأجهزة هندسية للعمل فى الفضاء . وحتى ذلك المسدس النفاث الصغير الذى يستخدمه رجال الفضاء للحركة يلزم الحذر والاقتصاد فى استخدامه فإن أى خطأ فى توجيهه قد يؤدى إلى سحب صاحبه بعيداً فى أعماق الفضاء أو جعله يدور على نفسه كنحلة الأطفال ! وإن ما كتبه الروائيون والكتاب فى هذا الصدد فيه الكثير من العجب ، ونحن بالرغم من إمكان إحكامنا « حلة الفراغ » حسب خبرتنا ، إلا أن الفراغ التام الذى

(*) المعروف أنه نظراً للارتفاع عن الغلاف الجوى يمكن أن ترتفع درجة حرارة سطح المحطة الذى يواجه الشمس ارتفاعاً عظيما جداً ، بينما تنخفض درجة حرارة جانبها المظلم انخفاضاً كبيراً لكثرة ما يفقد من حرارة فى الفضاء المباشر .

يسود الفضاء أمر جديد علينا ، وإن أكبر تفريغ حققناه على الأرض لا يصل إلى درجة التفريغ فى الفضاء ، كما أن بقايا الغازات التى تظل داخل أنابيبنا المفرغة كالتى نستخدمها فى أشعة إكس مثلا نتخلص منها بطرق كيميائية ، ولذلك نجد أنه من الوجهة الهندسية البحتة تكون مسائل الحصول على أجهزة كبيرة مفرغة ومسائل صيانتها من أشد الأمور إشكالا ، وليس بالعجب أن يحدث الخلل فى أى وقت فى الأجزاء الضعيفة وما أكثرها ! وستكون الأمور فى محطة الفضاء التى يبلغ قطرها ٢٥٠ قدماً أسوأ حالا وأشد وبالا ، خصوصاً أن تسرب أية كمية من الهواء (الذى بذل الجهد المضنى فى إحضاره من الأرض وخزنه داخل المحطة) فيه خسارة لا تقدر . والمفروض أنه ستبنى المحطة من البلاستيك الذى يمكن أن يملأ بالهواء ليكون أجزاء (أو عنابر) مستقلة منفصلة يربطها فى مجموعها إطار خفيف من المعدن . وبديهى أنه لا لزوم للمعادن الثقيلة فى بناء هيكل المحطة ، حيث إن الأوزان معدومة ، إلا أنه يجب أن يعمل حساب تسرب الهواء من أى جزء من آن لآخر ، خصوصاً أن الشهب قد تلعب دورها فى هذا الشأن .

ولقد قدر أنه فى اليوم الواحد يتساقط إلى جو الأرض آلاف الملايين من الشهب ، أغلبها حبات دقيقة من الرمال تدور فى مجارى حول الشمس بسرعة تقارب سرعة الكواكب السيارة . وعندما تقترب هذه الأتربة من الأرض تقع فى نطاق جذبها وتبدأ الدوران فى مسارات جديدة حول الأرض . وعندما تقطع هذه المسارات جو الأرض تحتك مادتها بالهواء الذى يقاوم حركتها ، فتتولد الحرارة ، وتتبخر الأتربة وتتحول إلى غازات ملتهبة . وما الشهب التى نراها تهوى كالنجوم فى كبد السماء إلا مسارات تلك الغازات الملتهبة على أبعاد تتراوح بين ٥٠ ، ٨٠ ميلا فقط من سطح الأرض ، مما يدلنا على أن الهواء المخلخل الذى يعلو تلك الطبقات يكفى لتحطيم الشهب وتجنيبنا أخطارها ؛ أما الفضاء فلا وجود لتلك الحماية فيه ، مما يجعل مسألة تجنب أخطار الشهب من المشكلات أيضاً . فهذه الشهب التى تندفع فى كل الاتجاهات بسرعة ٢٥ ميلا فى الثانية يمكن أن تصطدم بسفينة الفضاء بسرعة تتراوح بين ٦ أميال فى الثانية إذا كانت فى اتجاه سفينة الفضاء نفسه وبين ٤٠ ميلا فى الثانية إذا كانت تتحرك فى الاتجاه المضاد ، وإن ذرة من الرمال تندفع بهذه السرعة لجديرة أن تخترق لوحاً من الصلب .

ولقد تقدمت فى السنين الأخيرة طرق رصد الشهب وتصويرها فى جميع الظروف ، واتضح أن تلك التى تهوى منها إلى جو الأرض أصلها جزء من المجموعة الشمسية تسبح حباتها حول الشمس كسائر الكواكب تماماً ، إلا أن مساراتها أو أفلاكها صغيرة ، ولذلك تزداد كمياتها كلما اقتربنا من الشمس . ومجمل القول أن الفضاء مملوء بها ، إلا أن الإحصاء الرياضى يدل على أن احتمال اعتراضها لمحطات الفضاء وسفنه هو احتمال صغير بالرغم من أنه عظيم الخطر . وقد اقترح ويل (الحجة فى مادة الشهب بجامعة هارفرد) أن تحصن المحطة بغلاف من المعدن ، فلا تصل الشهب إلى بنائها الداخلى إلا بعد أن تستنفد كل طاقتها فى اختراق هذا الغلاف ؛ أما فرصة التصادم مع النيازك أو الحجارة السماوية الكبيرة فتكاد لا تذكر . وقد نفذت بعض النيازك من جو الأرض ووصلت إلى سطحها ، وكان منها ما يزن عدة أطنان وقد سبب بعضها أضراراً بالغة . ويبدو أنه لا توجد علاقة ظاهرة بين هذه النيازك وأسراب الشهب ، المهم أن وسائل تجنب أسراب الشهب تكاد تكون مستحيلة لعظم سرعتها ولا يمكن الانتفاع بأجهزة الرادار للتوقى منها والانحراف عنها ، وسوف تكون أسفار الفضاء محفوفة بأخطارها أيضاً .

وهناك فى ناحية الحجوم المتناهية الصغر تأتى الأشعة

الكونية التى نجهل كثيراً من خصائصها الضارة . ولهذه النويات الذرية التى تقبل من أعماق الفضاء ومن الشمس أوزان ضئيلة جداً ، إلا أن سرعتها تبلغ آلاف أضعاف سرعة الشهب ، إذ تقترب من سرعة الضوء . ويتم امتصاص أغلبها فى جو الأرض الخارجى ، غير أن تصادمها مع مكونات الهواء يسبب انبعاث إشعاعات ثانوية ، منها ما تستطيع اختراق الأجسام السميكة الصلبة ، ويلوح أنه لا سبيل للحماية منها فى محطات الفضاء ونحوها . ونحن وإن كنا نعرف أضرار المواد المشعة على الأرض، إلا أننا نجهل مدى تأثير الأشعة الكونية علينا .

وقد يكون من المتفق عليه أن التعرض الوامض لا يؤثر على الأحياء ، إلا أن دوام التعرض لها تعقبه لا شك أضرار جسيمة . وتجرى البحوث العميقة فى هذا الموضوع فى كثير من الدول ، ولكن خير الوسائل لدراستها هو بالطبع إرسال بعض الأحياء إلى خارج جو الأرض فى الصواريخ أو فى الأقمار* الصناعية .

لكل هذه الأسباب نرى أن ظروف الحياة فى محطة الفضاء محفوفة بالأخطار والمكاره ، وهناك حدود لمدى تحمل البشر لهذه الأخطار مهما كانت الفائدة ؛ أما من الوجهة العلمية السليمة (غير الحربية) توجد أسباب عديدة تدعونا للبحث عن قاعدة أسلم للكشف عن الكون ، وعلى هذا الأساس نبتت فكرة إقامة مستعمرة على القمر تستطيع أن تقف على أرض صلبة ، وتخضع لقدر كاف من الجاذبية ويحميها من الشهب نوع من الجو المحيط بالقمر ، وهناك يستطيع نفر من العلماء العمل فى وسط أكثر صلاحية من الوسط الذى ستوفره محطات الفضاء . وقد يكون سطح القمر مجرد صحار جرداء فيلزم أن ينقل إليه الماء والهواء والغذاء على السواء ، إلا أن حل هذه المشكلات لا يتعدى كثيراً الحلول التى يستنبطها الرواد فى بعض أصقاع الأرض . إنما الصعوبة فى أن تبلغ البعثة سطح القمر . وهناك ، لا فى محطات الفضاء ، ستشيد مناظيرنا الضخمة ، فالقمر يتحرك ببطء ، والنجوم ترى ليل نهار ، والشمس تغيب مدة أسبوعين دفعة واحدة ، مما يوفر أحسن الفرص لدراسة السدم النائية وتصوير أسطح الكواكب التى نتطلع إليها لنهبط فيها . والمتاعب الفنية على القمر محدودة نوعاً ، وسيقوم العلماء قبل كل شيء بمسح سطحه ودراسة طبيعته ، مما يثير اهتمام الفلكيين والجيولوجيين ، وربما ألقت تلك النتائج بعض الضوء على أصل مجموعتنا الشمسية وعلى غيرها من آلاف الأسئلة التى لم يجب عليها العلماء بصفة قاطعة .

إن رحلة القمر فى سفينة الفضاء التى تسبح فى حالة من التوازن بين الجاذبية والقوة الطاردة المركزية المتولدة عن حركة السفينة السريعة فى مسارها (أوما يطلق عليه العلماء اسم التساقط الحر) تقوم على أسس عامة معروفة فتبدأ السفينة رحلتها وتموينها من محطة الفضاء ، وإذا كان زمن دوران هذه المحطة حول الأرض ١٢٠ دقيقة تكون سرعتها ١٥٨٤٠ ميلا فى الساعة ، ويتم إطلاق السفينة من محطة الفضاء فى اللحظة المواتية بقوة تعمل لمدة محدودة بحيث تجعلها تندفع بسرعة ٢٢١٠٠ ميل فى الساعة ، وهذا هو القدر الكافى لحمل السفينة إلى القمر ولا يتطلب المسار إلى أى كوكب سيار إلا زيادة طفيفة عليه . ويمس مثل هذا المسار فلك الأرض فى أحد طرفيه وفلك الكوكب السيار فى الطرف الآخر ويكون قطعاً ناقصاً مماساً ، وجلى أن الزمن اللازم لإتمام أية رحلة فى الفضاء هو نصف المدة اللازمة لجسم يدور حول الشمس فى مثل هذا القطع الناقص المماس ، فى حالة السفر إلى المريخ مثلا تبدأ الرحلة بسرعة قدرها نحو ٧٤٠٠٠ ميل فى الساعة فى اتجاه حركة الأرض حول الشمس ، وإحدى مركبات هذه السرعة ما تضيفه الأرض من سرعتها وقدره نحو ٦٧٠٠٠ ميل فى الساعة ؛ أما الباقى فيأتى عن سرعة محطة الفضاء . ولا يدخل فى تقديرنا هذا بطبيعة الحال ما يلزم لسفينة

(*) كما حدث فى القمر الروسى الثانى بإرسال (لايكا) .

الفضاء من طاقة لكى تتخلص من جاذبية الأرض لها ، ولذا فإن هذه الإرقام لا تعطينا صورة كاملة لكميات الطاقة اللازم استخدامها لتصل السفينة إلى السرعة المطلوبة فعلا . ولقد حاول الكثيرون حل هذه المسألة رياضياً ، وتمخضت بحوثهم عن معادلات عجيبة لتلك المسارات . وفى الحقيقة ليست المسألة مجرد دراسة ستاتيكية ، فهى مسألة ديناميكية معقدة ، وحتى الآن لم يتم حلها نهائياً ، ولا يمكننا التكهن بالسرعة والاتجاه اللازمين لانطلاق سفينة الفضاء ، خصوصاً إذا لم نتجاهل جذب الكواكب الأخرى ، وكل الذى تم إنجازه لا يعدو مجرد تكهنات بالظروف المؤاتية التى يمكن معها لسفينة الفضاء وهى فى حالة التساقط الحر سابق الذكر أن تمر من الأرض إلى الكوكب المطلوب (فى فترات نادرة) ، وإن مثل العلماء فى ذلك مثل الذى يحسب أقصر السبل للإبحار من نيويورك إلى ليفربول ، وبالرغم من أنه لن يشك أحد فى دقة تلك الحسابات ، إلا أن الذى يحدث فعلا أن تلك السبيل لا تتبعها سفينة ما ، بل لا تستطيع أية سفينة أن تسير عليه ! وبالمثل

ستقلع سفن الفضاء فى المستقبل فى أى وقت ، وتتلمس طريقها إلى هدفها لا عن طريق (مسار التساقط الحر) وإنما باتخاذ أى مسار آخر ملائم يمكن إحداث التغيير والتبديل فيه بحسب تعليمات الربان . وإذا كان الوقود هو الذى سيستخدم فى تغيير خط السير فإن معنى ذلك أنه سيستهلك بكميات كبيرة مما حبذ الاتجاه نحو استخدام الطاقة الذرية . وقد اقترح سبتزر أن تستخدم جزئيات بعض الغازات المشحونة التى يمكن إكسابها عجلات لها قيمتها بطرق كهربائية ، وبالتالى دفع السفينة تحت تأثير هذه العجلات مدة كافية مهما كانت قيمتها صغيرة . فمثلا إذا أسقطنا سرعة محطة الفضاء وتصورنا أن السفينة بدأت من حالة السكون فقطعت فى آخر الثانية الأولى مسافة قدرها ٦ بوصات فقط فإن معنى ذلك أن العجلة المؤثرة قدرها جزء واحد من ٣٢ جزءاً من العجلة الأرضية ، وفى نهاية الساعة الأولى تكون السفينة قد قطعت ١٢٢٠ ميلا ، وتكون سرعتها قد وصلت إلى ٢٤٥٠ ميلا فى الساعة ، وفى نهاية ٢٤ ساعة تصل سرعتها إلى ٥٩٠٠٠ ميل فى الساعة وتكون قد قطعت ٧٠٠٠٠٠ ميل من نقطة الابتداء ، ويضاف إلى هذه القيم كلها سرعة محطة الفضاء أيضاً ، مما يجعل رحلة القمر تستغرق ٤ ساعات ، ورحلة المريخ من ٧ إلى ١٥ يوماً . وإن بساطة هذه الوسيلة جذابة حقاً ، ويمكن أن تستخدم فيها عجلات أقل من تلك التى ذكرناها ، كما تغنى هذه العجلات أيضاً عن الجاذبية الصناعية التى تفرض على السفينة أن تدور حول محورها ؛ وعندما تبدأ سفن الفضاء رحلاتها من محطات الفضاء يتحتم بطبيعة الحال استخدام الصواريخ للصعود إليها كما قدمنا . وقد تمكننا الطاقة الذرية فى المستقبل من تحقيق الحصول على سرعات كبيرة للغاز ، ومن ثم توليد عجلات تحمل السفينة من سطح الأرض مباشرة ، وعندها يكون النجاح فى رحلات الفضاء قد بلغ ذروته ووفر جميع أنواع الراحة والطمأنينة .

وليست ملاحة الفضاء بالأمر الهين ، فى سفينة الفضاء لا يوجد أفق يمكن أن ترجع إليه مواقع النجوم ، ولا جاذبية تعين الوضع الرأسى أو تثبته ، وتبدو الأرض بعيدة كنجم لامع وسط السماء المظلمة ، ولا يغشى السفينة ليل أو نهار ، ويسود ركابها الملل ، فهم لا يشعرون بحركتها . وتكاد تكون جميع وسائل الملاحة المقترحة للسفر عبر الفضاء غير مجدية إلى جانب أنها مضنية ، وتقوم أغلبها على أساليب لا تنفع إلا على الأرض ، ولكن يمكن إدخال وسائل أخرى ، فمثلا بالقرب من الأرض يمكن تعيين البعد عن كل من الأرض والقمر بوساطة الرادار ، وكذلك يمكن تعيين الوضع فى الفضاء بالنسبة للشمس ، خصوصاً إذا لم تكن السفينة بعيدة جداً عنها . ويقال عادة : إن سفينة الفضاء التى

تقلع فى الاتجاه المرسوم بالسرعة المقدرة تماماً — تصل إلى هدفها بنجاح ، وبالرغم من أن هذه هى الحقيقة إلا أننا كثيراً ما نغفل الأخطاء التى يتعرض لها المسار بسبب الانحراف — عند الابتداء — عن الاتجاه المرسوم أو السرعة الابتدائية ، هذا إلى جانب إغفالنا ما لسائر الكواكب من تأثيرات خاصة على أى مسار ، ويمكن إتمام حساب هذه التأثيرات بآلات حاسبة ألكترونية ، وذلك إما قبل البدء فى الرحلة أو خلالها وهو الأفضل ، ومع ذلك لن تجدى هذه الحسابات إذا توفر الخطأ فى الابتداء .

فمثلا إذا كانت السرعة الأصلية اللازمة لقذيفة لكى تصل إلى القمر (على بعد ٢٤٠٠٠٠ ميل من سطح الأرض) هى ٦,٩٢ من الأميال فى الثانية ، ثم زيدت خطأ إلى ٦,٩٥ عند الابتداء ، أى بزيادة قدرها ٠,٠٣ ميل فى الثانية ، فإن هذه القذيفة تخرج إلى الفضاء ولن تعود أبداً . ويزداد التدقيق فى هذه القيم الابتدائية وتصبح أمراً حيوياً عندما يراد الوصول إلى كوكب مثل المريخ ، فتضبط السرعة إلى أقرب جزء من ألف من الميل فى الثانية ، والاتجاه إلى أقرب جزء من ٣٠٠ من الدرجة ، وذلك لكى يمكن لمسار سفينة الفضاء وهى فى حالة التساقط الحر أن يكون على مسافة نحو ٥٠٠٠٠ ميل من المريخ . وتحقيق مثل هذه الدقة فى لحظة الابتداء أمر غير مستطاع من الوجهة العملية ، ولكن تظل الثوانى الأولى لانطلاق السفينة أهم فترات الرحلة كلها ، فإن الربان يستطيع خلالها أن ينقذ سفينته من أى موقف معقد آلت إليه ؛ إلا أن تغيير المسار أو الاتجاه أمر غير هين ، فإن السفينة التى تتحرك سريعاً أو بطيئاً ، سواء كانت فى حالة تساقط حر أو كانت تدفعها عجلة تزايدية ، إنما تسلك مساراً منحنياً دائماً . وتتوقف سرعة السفينة عند أية نقطة فى هذا المسار — على بعد النقطة من الشمس ، وكذلك على مقدار انحناء المسار عند هذه النقطة ؛ فمثلا إذا سلكت سفينتان مساراً واحداً وكانت إحداهما وراء الأخرى فإنه يستحيل على السفينة الخلفية اللحاق بزميلتها مع احتفاظها بالمسار نفسه بمجرد زيادة سرعتها ، لأن أية زيادة فى السرعة معناه حتماً إخراجها من مسارها إلى مسار أكبر أو فلك جديد أكثر بعداً عن الشمس ! وهكذا يبين لنا أن مجرد الانتقال من نقطة إلى أخرى فى الفضاء الكونى مسألة معقدة ، ربما لا تحل بمجرد إدارة دفة السفينة إلى اليمين أو الشمال أو إلى أعلى أو أسفل أو بزيادة السرعة أو تقليلها ، فسفينة الفضاء لا تخرج عن كونها جرماً سماوياً ، ولا تكفى « إزاحة » محورها فى اتجاه ما لتتم الحركة فى هذا الاتجاه ، وعلينا أن نعرف الوسيلة التى يمكن بها أن نستخدم القوى الملائمة فى الاتجاه الملائم خلال زمن ملائم لنحصل على الحركة المطلوبة ، ويلزم قبل هذا أن نوجد طريقة سليمة نحدد بها اتجاه الحركة تحديداً دقيقاً . وعندما يتوفر لدينا الوقود أو الطاقة تهون هذه الأمور كلها ، ويصبح من الممكن إدارة دفة سفينة الفضاء كما لو كانت على البحر ، كما يمكن السفر فى أى وقت ، ويصبح الوصول إلى الكواكب النائية حقيقة واقعة ، بالرغم من أننا حتى هذه اللحظة ما زلنا نتدرج على حافة الخضم المجهول ، وما زالت أفكارنا تكتنفها الأخطار . . . ولكن الركب يسير .

إن الدولة التى تسبق فى بناء محطة الفضاء سيكون لها حتماً الغلبة على الدول الأخرى ، فمحطة الفضاء مركز رصد فريد ، يمكن أن تكشف منه أية بقعة على الأرض فى ساعات معدودات ، وهى إلى جانب ذلك قاعدة مثالية يمكن أن تطلق منها الصواريخ الموجهة لغزو أية بقعة على الأرض ... وبالرغم من أننا نسلم بكل هذا إلا أننا نعرف أمماً اخترعت أسلحة فتاكة قالت عنها : إنه لا سبيل إلى تحطيمها . وبالرغم من ذلك فنحن ما زلنا أحياء نسعى على الأرض . والحق أنه لا يوجد سلاح اخترعه البشر نعدم السبل إلى تحطيمه ، فإن

ما يخترعه العقل البشرى يمكن أن يحطمه العقل البشرى أيضاً .

ولعل أكبر خطر حقيقى يهدد البشرية يجثم وراء الطاقة الذرية ، فنحن نعيش فى عالم يصرف الملايين بسخاء فى صناعة القنابل الذرية ويقتر فى سبيل الأغراض العلمية وتقدمها ، وليس من شك أننا نملك الطاقة الذرية ، ونستطيع أن نسخرها فى إدارة جميع مصانع العالم ، وفى حملنا إلى الكواكب إذا شئنا ، إلا أننا نضيع الوقت ونشغل العقول بدلا من ذلك فى إعداد القنابل الهيدروجينية . . . أو ليست لهذا كله نهاية ؟ إننا يتملكنا شعور قلق بأن أول سفينة ترسو على المريخ سترفع علمها هناك باسم هذه الدولة أو تلك ، وتثير مرة أخرى تلك الخلافات السخيفة بين الشعوب ، ربما كانت هذه فلسفة اليأس والتشاؤم . وواجب العلم أن يسمو فوق هذا ، ولنعقد الأمل على أن الإنسان يستطيع أن يتغلب على مواطن الضعف فى طبيعته قبل أن يغزو الفضاء.



نيكولا بوسان

بقلم آندريه چيد

ترجمة الأستاذ رمسيس يونان

إن ما يسمى الآن « بالنقد الفنى » لهو من أشد فنون الأدب عرضة للزلل ، ويندر بين الكتاب من تسنى لهم التوفيق فيه ؛ لأنهم فى هذا الصدد إنما يغامرون باقتحام ميدان ليس فى حقيقة الأمر من ميادينهم . . .

فإن كنت أجازف اليوم بنفسى مرتاداً هذا الطريق ، فإنما أفعل ذلك دون زهو أو خيلاء ، مدركا تمام الإدراك ما يحدق بى من مزالق وأخطار ؛ لأنه بالرغم مما زعمه فيليبيان « Félibien » ، أول نقاد الفن هؤلاء والذى كتب قبل نهاية القرن السابع عشر يقول : « إن أنوار العقل تفوق كل ما يمكن ليد الصانع أن « تصوغ » ، فما فتئت مفاتن الصنعة ذات أهمية جوهرية ، فى حين أن الأديب لا يفقه من هذه المفاتن شيئا » .

على أنه ليس من بين جميع أولئك الذين « مارسوا صناعة الأشكال » من تتجاوز قيمة لوحاته ، بقدر پوسان ، حدودَ فن التصوير من حيث هو رسم وتلوين ، ومن يرجع نجاحه الباهر إلى صفات وفضائل تتعدى بمراحل محض مآثر الفراجين . والواقع أن المزايا الذهنية ، دون غيرها ، هى التى كانت تستوقف الأنظار فى عهد پوسان ، وطوال حقبة فيما بعد ، لدى الثناء على لوحاته (حتى من قبيل زملائه المصورين) . وكان النقاش فى أسباب هذه المزايا يجرى على منهج العقل إلى أبعد مما يصل إليه العقل . بيد أننا ندرك اليوم (ولعل ذلك لأننا أصبحنا أشد تبصراً وفطنة) أن هذه المزايا ، مهما بلغ من روعتها ، لم يكن من الممكن أن تكفى وحدها لتكفل له الخلود ، ولتحمل لوحاته عبر الشطئان النائية حتى تصل سالمة إلينا .

فإنما تنجو آيات الفن « بإهابها » مما يغرقه الزمن فى خضم النسيان . وهكذا الأمر فى الأدب ؛ فمن كان ليهتم حتى اليوم بالكاتب بوسويه Bossuet لولا ما يتميز به نثره من جمال لا يضارع ؟

بل إنى لأقول أكثر من هذا : لقد أوشك الذهن أن يصبح عقبة فى سبيل پوسان ، كما يحدث ذلك فى كثير من الأحيان ؛ ولكن المعجزة فى أمر هذا الرسام أنه كان من الأستاذية فى الفن بحيث لم ينؤ القالب فى لوحاته تحت عبء المضمون وثقله الفادح ، وبحيث انتصر الفكر على المادة ، مع إضفاء هالة من الجلال عليها فى الحين ذاته . وذلك لأن الفكر لديه كان يستحيل إلى صورة ، وينبعث شكلا ، ولأن الفكرة والعاطفة والقالب والصنعة كانت تتواطأ لديه جميعاً متآمرة على الخلق الفنى ، حتى ليحق لنا أن نقول فيه مقالة باربى دوريڤيى Barbey d'Aurevilly الرائعة فى بودلير : « لقد خرج الفنان من صراعه مع الملائكة غير مغلوب على أمره كل الغلبة » .

وأما أن پوسان فنان ، وفنان عظيم ، وفنان مطبوع ، فتكفى للدلالة عليه أية لوحة من لوحاته الأسطورية الصغيرة التى لا تزدحم بالمعانى ؛ إذ تقتصر على تصوير حورية عارية أو ربة جمال نائمة ، ولا تخرج لذلك عما أعلن پوسان أنه غاية الفن ، ألا وهو « الاستمتاع » أو « الالتذاذ » Délectation . لكن هذه اللوحات المشتتة فى أرجاء أوروبا ، والتى ترجع إلى مرحلته الأولى ، لم يكن يعرفها غير القليل ؛ ولذا فعندما أتيح لنا بفضل



(١) جانب من لوحة « مملكة الزهور »

المعرض الكبير الذى أقيم سنة ١٩٣٧ فى باريس أن نرى أعماله المعارة ، كلوحة « تانكريد وهرميون » أو « وحى أناكريون » ، كان ذلك بمثابة كشف باهر بالنسبة للعديد من الفرنسيين . . . ماذا ؟ أقادر پوسان على كل هذا البهاء الرصين ، وكل هذا اللألاء الوهاج المذاب ، وكل هذه الموسيقى الفاخرة الهائلة ؟ من كان يستطيع أن يتخيل ذلك استناداً فقط إلى ما يقتنيه متحف اللوفر من لوحاته الكلاسيكية المفرطة الوقار ؟

ولكن ما إن نستمتع مرة — وفى يسر — بهذه النشوة الحسية ، حتى يصبح فى الوسع استعادتها لدى مشاهدة هذه اللوحات ، بالرغم مما يكسوها من غبرة الزمن ، وبالرغم مما خبا من جذوتها بسبب تعودنا عليها . غير أنها تتطلب منا — لكونها أقل افتضاحا فى مفاتنها الحسية — إمعاناً فى النظر واستغراقاً فى التأمل كى تكشف لنا عن هذه المفاتن وتأسرنا .

وليس أدل على ذلك من تلك الصور الفوتوغرافية التى تمثل أجزاء مختارة من لوحاته ، حيث يتاح لنا ، بعد رؤية الكل المنسجم ، أن نتذوق على مهل لمساته تفصيلا ، ونستمتع بحساسيتها وتيقنها وامتلائها ؛ وعندئذ سوف نعجب — فى نشوة أقرب إلى التمل — بالمحاسن التصويرية الجوهر التى تضع ذلك الفنان المبدع فى مرتبة أجرأ المجددين فى هذا العصر .

ولنقترب من پوسان رويداً رويداً .

• • •

لا حاجة بى إلى الإفاضة فى تفاصيل سيرته ؛ وإنما ألاحظ فقط أنه لم يكن قد تجاوز سن الثامنة عشرة عندما ضرب لأول مرة ، عرض الحائط ، بمذهب باريس Barrès الداعى إلى التعلق « بالأرض والأموات » ؛ فقد كتب فيليبيان فى سنة ١٦٧٥ يقول : « إنه ما إن آنس فى نفسه القدرة على ترك موطنه حتى هجر بيت أبيه خلسة متوجهاً إلى باريس ؛ ليستكمل دراسة فن لم يكن يجهل وعورته ، ولكنه كان يولع به أشد الولع » .

على أنه لم تمض بضع سنوات حتى نزح عن فرنسا نفسها ، ميمما إيطاليا . وفى هذه الرحلة الأولى لم يتح له أن يذهب إلى أبعد من فلورنسا . ولكنه فى رحلة ثانية ، اتخذ لها أهبته ، تمكن من بلوغ رومة — وكان ذلك فى ربيع سنة ١٦٢٤ . وهناك استقر به المقام وتكشفت مواهبه .

ثم يستدعيه لويس الثالث عشر إلى باريس ، ليعهد إليه بأعمال هامة ، تقترن بفوائد جمة . وهنا يقول فليبيان : إنه لم يكن من اليسير عليه ، بالرغم من كل ما كان يستبقيه فى إيطاليا ، ألا يمتثل للأمر الذى تفضل الملك بإصداره إليه (فى يناير سنة ١٦٣٩) . على أنه لم يستجب لهذا الأمر إلا على مضض ، مماطلا فى ذلك حتى نهاية عام ١٦٤٠ ، أى إلى أقصى ما يمكن أن تسمح به آداب السلوك . ثم إنه ما إن سنحت له الفرصة حتى نقض التزاماته جميعا ، وعاد أدراجه إلى رومة (فى سبتمبر سنة ١٦٤٢) ، فلم يفارقها حتى لفظ النفس الأخير ، وكان ذلك فى نوفمبر سنة ١٦٦٥ .

ولم يجد پول ديچاردان Paul Desjardins — ذلك المؤرخ الورع المدقق — بداً من أن يعترف بأنه « ليس هناك فى جميع رسائل نقولا پوسان ما ينم على أنه كان يشعر بأى واجب عليه لوالديه ، أو بأدنى حسرة على فراقهما ! وكأنه بعد اغترابه طوعا قد امحت من ذهنه ذكريات الماضى ، ولم تعد له أية رغبة فى العودة » . وهكذا كان أولُ رسامينا الفرنسيين النوابغ ، وأشدُّ رسامينا النوابغ فرنسية ، مثال « المغترب »[1] بلامنازع ... فهناك آخرون ، مثل كلود جيليه Claude Gelée وليلوران Le Lorrain ، كادوا يضارعونه فى هذه الصفة ، ولكن لم يحدث أن فاقه أحد فى مدى تغربه وتعمده ؛ ومع ذلك فإنما هى روح فرنسا وعبقريتها تلك التى نتنسمها فى لوحاته ، وهى التى يمثلها پوسان بصورة أخرى ، ولكن بقدر ما يمثلها معاصراه كورنى وديكارت (ذلك المغترب العظيم الآخر) .

والصور الثلاث التى لدينا لوجه پوسان (وكلها من



(٢) مذبحة الأبرياء

رسمه) وترجع بالترتيب إلى سنة ١٦٢٢ وسنتى ١٦٣٠ و ١٦٥٠ ، ترينا شخصا قوى الشكيمة وعلى شىء من التبرم . وفى الرسم الصغير (١٦٣٠) الذى يحتفظ به المتحف البريطانى ، يبرز پوسان مطة الشفتين اللتين كنا نشعر من قبل فى صورة ١٦٢٢ أنهما لم يطبعا على الابتسام ، كما يبرز تقطيب الحاجبين فوق عينين حادتين متفحصتين كانتا فى صورته الأولى تشفان قبل كل شىء عن التريث والترقب . أما فى صورته الشهيرة التى يقتنيها متحف اللوڤر (١٦٥٠) فنراه وقد بلغ نوعا من الوقار تشوبه مسحة من الكدر . وإن فنانا له هذا الوجه ليسهل علينا تخيله « وحيدا دائما فى مرسمه ، فى شبابه كما فى شيخوخته »[٢]. والحق أنه مهما يكن من مبلغ تأثيره فيمن أتى بعده ، فهو لم ينشئ مدرسة ، كما أنه لم يكن هو نفسه قد تتلمذ على يدى أستاذ . وقد يقال : إنه ظل طوال حياته يعانى مما فاته من ثمرات التتلمذ . غير أن هذا النقص عينه ، بما ترتب عليه من تأنّ فى الأداء ، هو الذى حافظ فى الواقع على مكنون دُرّه .

وقد كان مالرو Malraux سديد الفكر ثاقب النظرة حين قال : إن الوحى الأول الذى يبعث الرسام على الخلق الفنى ، لا يأتيه أبداً من الطبيعة رأسا ، وإنما من أثر سابق تنعكس فيه الطبيعة فى مرآة الفن ؛ فلولا شيمابويه Cimabué مثلا ما كان چيوتو Giotto ؛ وهكذا يمكننا أن نقتفى الآثار حتى نصل إلى الرسوم الأولى المنقوشة على جدران الكهوف ، وهى التى كانت ترجع إلى أغراض سحرية . ولا يصدق هذا الحكم على رسام قدر ما يصدق على پوسان ؛ فمن الصحيح أنه لم يكن ممن يجمدون أمام العالم الخارجى ، إلا أن آيات الفن هى التى أوحت إليه بأن يصبح رساما . وقد عكف وهو لم يزل يافعا على تلقن أسرار هذا الفن بنفسه من التماثيل والنقوش الإغريقية القديمة ، مفضلا النقل عنها على النقل عن الطبيعة الحية أو « الميتة »[٣] ؛ ثم من الرسامين الإيطاليين الفحول وبخاصة رافائيل . وهكذا كان يمكنه أن يقول ، كما قال آنجر Ingres فيما بعد : « إنى فى أعمالى لا أعترف بغير سنة الأسلاف الأولين ، وسنة أولئك الأساتذة الفطاحل الذين أنجبهم ذلك العصر المجيد الذى وضع فيه رافائيل الحدود الأبدية بلا مراء لأسمى ما يمكن أن يبلغه الفن . وأظن أنى برهنت فى لوحاتى على أن لا مطمح لى سوى أن أشابههم ، وأن أواصل الفن ، مستأنفاً إياه من حيث تركوه » .

وقد كان پوسان منشئا Compositeur قبل كل شىء ؛ ولذا كان لا يستعين « بالموديل » إلا فيما ندر ، ولا يصغى لنصائح الطبيعة قدر إصغائه لتعاليم الأساتذة العظام ، « راضعا لبن » رافائيل — كما قال مترجماه الأولان بلورى Bellori ثم فيليبيان — « ناهلا رحيق الفن كلما رأى من آياته » .

لقد تعمد پوسان أن يكون مقلدا . فما ذلك السر الذى سوّغ لديلاكروا Delacroix — وهو الذواقة الحصيف — أن يقول فيه : « إنه واحد من أجسر المجددين فى تاريخ التصوير ؟ » إن ما يقوله بعد ذلك ليوضح لنا رأيه : « لقد نشأ پوسان وسط مدارس متصنعة متكلفة ، تُفضل فيها الصنعة على الجانب الذهنى من الفن ، فخرج على كل هذا الزيف وأعرض عنه » . وهو على خلاف غيره من المصورين — وأقصد بذلك حتى أعظمهم — لا يطلق العنان لمواهبه ، ولا يلقى لها الحبل على الغارب ؛ « فليس هناك فن جميل — كما قال أوسكار وايلد — بغير وعى ، والوعى وروح النقد شىء واحد » . وقد كان پوسان ولا يزال أشد المصورين وعيا ؛ وهو بهذا أيضا يبرهن على أنه فرنسى قح . لقد قال فيه برنينى Bernini : « إنه مصور يعمل من هنا » — مشيرا إلى جبهته . والحق أن الفكر يسيطر على مولد كل لوحة من لوحاته .

ولكن كما أنه كان بوسع ما لارميه Mallarmé (الذى كان قبل ڤاليرى Valéry أشد الشعراء اعتمادا على الذهن) أن يقول : ليست بالأفكار تُصنع الأشعار ،



(٣) جانب من لوحة « إلهام الشاعر »

وإنما بالألفاظ ، كذلك يعلمنا پوسان : ولا بالأفكار تصنع اللوحات ، وإنما بالخطوط والألوان . إلا أن الفكر يكمن فى لوحاته ، ويتحكم فى خطوطه وألوانه ، وينسقها جميعا فى كلّ متآلف منسجم .

وقد يبدو پوسان ، مثل آنجر ، رساما أكثر منه مصورا ؛ والواقع أنه كثيرا ما تكون لوحاته بمثابة أشكال ملونة ، لأن الرسم فى ذاته يتسم لديه دائما بطابع النظام والتنسيق . ولا ريب فى أن متعة العين قد توجهه فى بعض الأحيان ، لكنها لا تتبوأ أبدا مرتبة السيدة المطاعة ، لأن سلطان العقل يمسك دائما بأعنتها . وكان لدومينيكان Le Dominiquin — وهو المصور الوحيد الذى كان لا يزدريه پوسان من بين الأحياء ، ويقبل الإصغاء إليه — يقول لتلاميذه ، ويطيب لپوسان أن يردد من بعده : « لا ينبغى ليد الرسام أن تخط خطا ما لم يكن قد ارتسم من قبل فى ذهنه » .

غير أن تلك الحقيقة المتواضعة (التى يخجلنى لفرط وضوحها أن أضطر إلى ذكرها) وهى أن الصنعة ، أيا كان نوع الفن الذى يمارسه الفنان ، لا ينبغى أن تكون أكثر من أداة طيعة ، تلك الحقيقة أخشى إن نوهت بها أن أتهم بالجلافة وبلادة الحس ، لفرط ما هى اليوم مغفلة مهملة ؛ ولفرط ما أصبحت هذه « الخادم » « ربة » مبجلة ، ولفرط ما غدت طاغية مستبدة ، كل ما عداها يلتزم أمامها الصمت .

وأود ألا يساء فهم ما أعنيه ؛ فلست أنكر أن « الطبيعة الصامتة » فى بعض لوحات شاردان Chardin ، وهى التى لا تقل فى جلالها عن تأملات ديكارت ، قد تحركنى قدر ما تحركنى أشد صور الأحياء تعبيراً ؛ بل لست أنكر أنى أفضل لوحات « ديلاكروا » الصغيرة التى قد تمثل مدخل قصر أو مجرد موقد مشتعل ، على لوحاته الكبيرة التى يبالغ فيها الفنان فى تصوير الفواجع والأحداث ؛ أما الذى لا يروقنى فهو أن أسمع من يعلن فى لهجة قاطعة : هذا تصوير حق ، لا لسبب سوى أن الموضوع معدوم ؛ وهو أن أرى التصوير يجرَّد من كل صفة معنوية إلى حد ألا تقدَّر فيه سوى محاسن الشكل ، وهو أن أرى أنبغ رسامينا اليوم يحرصون أشد الحرص على ألا يمسوا من نفوسنا غير الحواس . . . ولا أظن إلا أن الأجيال المقبلة سوف ترى فى هذا التجريد المتعمد خصيصة من خصائص هذا العصر الذى اضمحلت فيه القيم ، وأنها ستقسو لذلك فى حكمها عليه ، بل ستشتد فى حكمها قسوة بقدر ما يكون من إعجابها بصنعة هؤلاء الفنانين . وفى حين كان التأثريون ، وبخاصة مونيه Mone: ، يتعمدون رسم لوحات مفككة الأوصال . نرى سيرا Seurat ثم ماتيس وبيكاسو من بعده ، والعديد من كبار المصورين فى هذه الأيام — يطيب لهم الحديث فى الإنشاء Composition والقيم الشكلية ، إلا أن التنسيق البارع الذى تتسم به لوحاتهم لا يستهدف غاية ، ولا يمت بصلة إلى موضوع أيا كان ؛ فقد شاهدنا ماتيس يمضى الساعات الطوال فى تدبيج بعض الزخارف ، معيدا الكرة بعد الكرة ، فى صبر لا ينفد ، لتعديل بعض الحنايا ، وموازنة الكتل والمساحات . . . على أنه لم يكن هناك ما يفرض اختيار هذا الخط أو ذاك ، عدا ما يقتضيه انسجام الأشكال ؛ فلكى تدرج اللوحة فى باب « التصوير الحق » ، كان لا بد لها من ألا تعنى شيئا ، وأن يكون الفكر والعاطفة قد أقصيا عمدا عن الفنون التشكيلية ، وأن يكون التصوير قد تخلى طوعا عن هذا الميدان الرحيب من ميادين التعبير الذى ماكان يمكن أن يكون إلا ميدانه هو ؛ وهذا لعمرى ما لا بد أنه سيثير الدهشة فيما بعد ويبعث على التعجب .

والحق أنى لا أعبأ ألبتة بآراء پوسان ، ولست أجد ما يستوقف النظر فى « مبادئه » ولا فى « أقواله المأثورة » ؛ فآراء المصور إنما تمسنا عندما تتخذ شكلا ، وكذلك آراء الموسيقى لا تؤثر فينا إلا حينما تستحيل نغماً ؛ بل حتى



(٤) جانب من لوحة باكانال أو « عيد الكروم »

آراء الشاعر لا تصبح ذات بال إلا عندما تنفخ الروح فى نظم جميل . ولكننا إذا قلنا : « إن فكر پوسان لاتكون له قيمة إلا عندما يعبر عنه فى صورة » فعلينا أن نعترف فى الوقت نفسه بأن الفكر هو الذى يبعث الحياة فى جميع لوحاته ، وهو الذى يحدد الأوضاع واللفتات وحركات الخطوط وتوزيع الأضواء واختيار الألوان ؛ بل حتى أوراق الأشجار فى مشاهده الطبيعية تبدو من وحى الفكر لما تتسم به من هدوء واتزان .

ولم نر التصوير قط أشد مطاوعة لتوجيهات الذهن منه فى لوحات پوسان . وقد فطن معاصروه إلى هذه الصفة فيه فظلوا أمداً طويلا يقيسون المعرفة بأسرار الفن بمقياس القدرة على شرح هذه اللوحات . وهكذا مضوا يفسرون كل لفتة وكل إيماءة ، ويكشفون عن النوايا الخفية ، حتى انتهى الأمر بأن بدت اللوحة بمثابة « أحجية » لا بد من فك رموزها كى يتسنى الإعجاب بها كاملا ، وكان من الحرى بهم أن يملوا تلك اللوحات بعد قليل ، لو أن مغزاها كان يقتصر بالفعل على هذه المسائل التافهة ، ولو لم يكن ما تتميز به من جمال الشكل وروعة التصوير .

ولا شك فى أن ذهن پوسان هو الذى يحدثنى فى لوحاته ، ولكنه لا يوجه الحديث إلى عقلى بقدر ما يوجهه إلى أغوار قلبى ، وهو يدعونى إلى نوع خاص لمن التأمل فى الطبيعة ، لا تتيحه غير آيات الفن من الموسيقى أو الشعر أو التصوير .

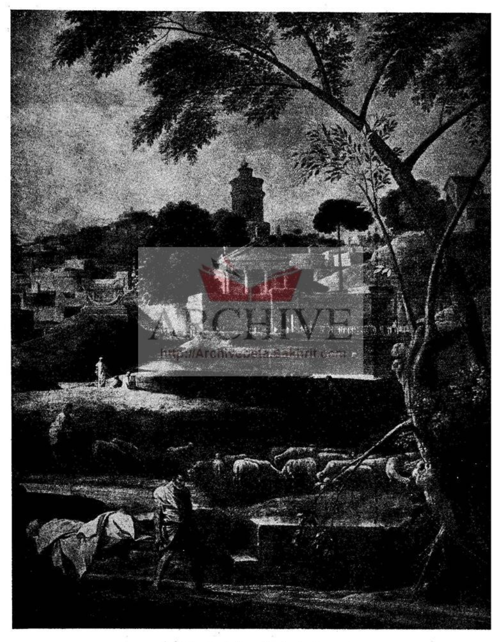
والبهجة التى تثيرها فينا بعض لوحات پوسان ليست مجرد نشوة حسية ، فهى أعمق من ذلك وأثبت ؛ بل إن النفس لتزكو وتسمو بما تتنسمه فى هذه اللوحات من صفاء وهدوء وجلال . وقد قلت : إنى لا أبالى آراء پوسان ، إلا أن العقل هو أيضا يجد هنا بغيته ، فينشرح لبهجتى ، ولهذا الوفاق بين الروح والحواس فى انسجام علوى .

ولا ينشد پوسان هذا الانسجام فى التعبير فقط عن معانى الغبطة والحبور ، بل يطيب له أن يفرضه أيضا على حومات الوغى ، ويتوصل إليه حتى فى التعبير عما هو رهيب شنيع (على غرار التراجيديين الإغريق) ، ولا يخشى تصوير المذابح والجثث والموبوئين بداء الطاعون .

على أن معانى الفرح والبهجة هى التى تسود فى لوحاته . وإذا كنا لا نكاد نجد اليوم فى فرنسا لوحة من لوحاته الأسطورية العارية التى كان يروق له رسمها أثناء إقامته فى باريس ، وإذا كانت هذه اللوحات الفتانة قد تسربت إلى شتى المتاحف الأجنبية – فالسبب فى ذلك (أو أحد الأسباب) هو ما يذكره معاصره كونت بريين Com'e de Brienne فى مخطوطة ترجع إلى حوالى عام ١٦٩٤ ، حيث يشير أولا فى أثناء حديثه عن پوسان إلى « لوحاته المفرطة التعرى » مثل دانابيه Danaé وجالاتيا Galatée وڤينوس و « مئات أخرى من نوعها تتكشف فيها العوارى على نحو ينافى الحشمة والتقاليد المرعية فى فرنسا » ، ثم يشير إلى إحدى لوحات تيسيان Titien التى تصور ڤينوس فيقول : « إن هذه اللوحة ، بالرغم من روعتها ، يجدر حرقها ، لأنه لا يمكن تأملها . . . دون انفعال . ولو كانت من مقتنياتى ، لأمرت برسم غلالة تكسوها كما فعلت بڤينوس النائمة التى صورها پوسان . . . » ثم يردف بريين قائلا : « لقد شاهدت فى دور الكرادلة فى إيطاليا لوحات تضارعها عريا وتقل عنها تحشما ، ولكن صور العاريات لم تعد تحتمل فى فرنسا . . . »

* * *

ويقول لويس هورتيك – ولا اعتراض لنا على ما يقول – « إن پوسان لم يقدم قط على رسم لوحة دينية إلا عندما كان يُكلف ذلك تكليفا . . . » وقد يقال : « إننا لا نشعر بتلك العاطفة الدينية كذلك عند روبنز Rubens أو ڤان ديك Van Dyck ولا عند تيسيان أو رافائيل » . والحق أننا لا نلمس فى لوحات أى



(٥٠) جانب من لوحة « تشييع فوكيون »

فنان من هؤلاء الفنانين تلك الروحانية التى تشرق مثلا فى بعض لوحات رمبرانت الدينية . على أننا ما كنا لنُعْنى بكل ذلك لو أن پوسان كان ، مثل كوربيه Courbet أو مانيه Manet ، ممن لا يرون شيئا فوق المادة ولا يمجدون غيرها . لكن پوسان مصور روحانى ما فى ذلك شك . وإنما الغريب فى أمره أن النزعة الصوفية لديه لا تتجلى فى لوحاته الدينية بقدر ما تتجلى فى لوحة : « إلهام أناكريون Inspiration d'Anacréon » (أو فى لوحة « إلهام الشاعر » Inspira ion du Poète ولكن بدرجة أقل) . وهى روحانية « وثنية » دون ريب ، ولكنها حية صادقة ، بحيث يصعب علينا أن نتخيل لها تعبيرا آخر لو أن أناكريون كان ينهل من كأس العشاء الربانى بدلا من أن يرتوى من كأس الشعر .

والشاعر الذى يهبط عليه الوحى (فى اللوحة الثانية التى يقتنيها الآن متحف اللوفر) هو ڤرجيل دون ريب ، ودليلنا على ذلك أننا نرى بجوار الإله الملهم كتابى الإلياذة والأوديسا . وكما كان ڤرجيل يقلد هوميروس ، كذلك يقلد پوسان رافائيل؛ فهو ينظر إلى التراث الفنى على أنه شيء مستقل عن دورة الزمن ، ويرى فيه وحدةً من الاتساق والترابط والتجانس بحيث لا يتردد فى رسم عاشقى الأسطورة الإغريقية : أورفيوس Orphée وأوريديس Eurydice وسط مشهد رومانى نفاجأ فيه برؤية قصر أحد القديسين المسيحيين .

نعم لقد كان پوسان مقلدا ؛ وكذلك كان لافونتين وراسين وموليير ، ثم پيجى Péguy وكلوديل وڤاليرى . ومن الخير أن يُذكر ذلك فى عصر أصبح لا يعيب الفنانَ فيه شيء قدر ما تعيبه الأنساب ، ولا يرفع من شأنه شيء قدر انبتات أصله وجهل أسلافه ، ولكنه يوشك فى هذه الحال أن يكون ريشة فى مهب الذوق الشائع ، يخضع لمجراه وينقاد لتقلباته ؛ أما أنا فأرى أن الفنان الشجاع هو ذلك الذى يقاوم التيار ، سواء أراد أن ينحرف به إلى اليمين أو إلى اليسار . ولم يبدُ پوسان مجددا فى عينى ديلاكروا إلا لأنه أنقذ أصول الفن ورعاها فى وقت حادت فيه عن طريقها القويم وضلت السبيل .

لقد هنأ فيليبيان فرنسا لأنها أنجبت رجلا يندر له مثيل ؛ ولن نجنى غير طيب الثمار لو تتلمذنا نحن بدورنا على يديه ونسجنا على منواله .

---

(١) déraciné . وقد استخدم القصصى الفرنسى موريس باريس Barrès هذا اللفظ بصيغة الجمع عنواناً لقصة صدرت سنة ١٨٩٧ يصور فيها الاضطرابات الخلقية والسياسية التى تنجم عن نزوح الفرد عن موطنه الأصلى .

(٢) لويس هورتيك : شباب بوسان .

Louis Hourticq : La Jeunesse de Ponssin

(٣) Nature Morte وهى ما اصطلحنا على ترجمتها بالطبيعة « الصامتة » .



مولد الفنّ

بقلم
موريس بلانشو

ترجمة
الأستاذ محمد خليل فهمى



حقاً إن كل ما فى كهف «لاسكو» * يملك علينا أنفسنا، ويوحى إلينا بالسحر والروعة : من الجمال المخبوء فى طيات الظلام آلاف السنين، والظروف التى صانته، والمصادفة التى كشفت عنه، إلى ضخامة وبسطة فى تلك الرسوم التى نراها هناك لا على صورة خطوط بدائية أو زخارف وجلة مترددة، بل نراها أشبه شىء بكيان نابض بالحياة، يشعرنا بسيطرته الشاملة، حتى لكأن المكان أعد عن قصد، وهيء لإظهار وتبيان الإعجاز اللذين أتيحا لفن التصوير.

وما من شك أن هذه الرسوم قد فتنت بسحرها ألباب أولئك الذين رأوها لأول مرة، وعقدت ألسنتهم الدهشة بمثل ما عقدت ألسنتنا. ولا غرو، فإن هذا المكان يشع فيه الفن كامل التكوين، وإن كان فى مطالع إشعاعاته.

إن كهف «لاسكو» يكشف لنا عن نشأة الفن الحقيقية، فنتبين منها أن الفن إنما جاء منذ مولده يحمل فى طياته إمكانيات التحول والتجدد، ولكنه فى ذاته كامل الحسن. ذلكم هو ما يشيع فى نفوسنا الرضا والإعجاب؛ لأن الذى نريده للفن هو أن ينهض قائماً منذ نشأته، فلا يكون فى كل مرة يجيء فيها قوياً راسخاً إلا مظهراً من مظاهر تجدده.

تلك هى الحقيقة وإن بدت ضرباً من الخيال؛

* تم اكتشاف كهف «لاسكو» Lascaux عام ١٩٤٠ بالقرب من بلدة «مونتينياك» بمقاطعة «دوردونى» جنوب غربى فرنسا. وقد وجدت على جدرانه رسوم تمثل حيوانات ما زالت ألوانها محتفظة برونقها وبهائها؛ ويرجع تاريخ هذه الآثار إلى العصر الحجرى القديم.

ذلك أنها توجهنا وتحفزنا إلى السعى وراء الجمال، وتظهرنا بطريقة ملموسة على الصراع الفريد الناشب بين الفن من ناحية، ونحن والزمن من ناحية أخرى. ولشد ما نعجب حين يبدو لنا فن «لاسكو» — أقدم الفنون قاطبة — كأنه وليد اليوم؛ ولشد ما تأخذنا الدهشة حينما نرى هذه الرسوم الآتية إلينا من عالم غريب لا تربطنا به أية آصرة، تحلق بنا فى جو من الألفة الوثيقة والاستجابة السريعة، بالرغم مما يباعد بيننا وبين عالمها من غموض.

وهذا العجب نستشعره فى كل ما يصادفنا من آثار الأحقاب الخالية؛ أما آثار «لاسكو»، حيث يخامرنا شعور بأننا إزاء الزمن السحيق الذى ظهر فيه الإنسان أول ما ظهر، فعجبنا حيالها يزداد ويتضاعف؛ وهى، بعد، تؤكد إيماننا بالفن، بل بقدرته التى لا تضل الطريق إلى مشاعرنا أبداً، وإن خفى مغزاه أو استترت غايته.

ولقد كتب «جورج باتاى» * فى بحث له بعنوان «فن التصوير فى عصر ما قبل التاريخ — لاسكو أو مولد الفن»، فقال : «إذا نزلنا إلى كهف لاسكو، تملكنا شعور أخاذ آسر، شعور لا نحسه عندما نقف أمام واجهات المتاحف، نتأمل أقدم بقايا الإنسان المتحجر، أو عُددَه المصنوعة من الحجر. إنه الإحساس بالكيان النابض نفسه، الكيان الجلىّ المتوقد، الذى يخالجنا تجاه الآيات الفنية على مدى الحقب والدهور». فما مبعث شعورنا بهذا الكيان النابض بالحياة؟ ولماذا نعنى بهذه الرسوم؟ ألأنها رائعة فحسب؟، بل لاعتقادنا

* Georges Bataille: La peinture préhistorique: Lascaux ou la naissance de l'art (Edition : Skira)

أنها أول ما حققه الإنسان من عمل فنى ، تنشق عنه الظلمات مكتملا . وكأنه الدليل على الإنسان الأول فى ذلك الزمن السحيق ، الدليل الذى طالما بحثنا عنه فى لهفة يتعذر تعليلها ، وحماس لا يعرف الكلل . فلماذا هذه الرغبة الجامحة التى تدفع الإنسان إلى الكشف عن أصله الأول؟ بل لماذا يبدو كل ما يتعلق بأصل الإنسان ومنشئه وكأنه محاط بغلالة من الأوهام قد تخفى وراءها حقيقة خاوية : حقيقة أوائل الأشياء؟ ثم لماذا يحملنا الفن على الظن بأنه قد يمثل هذا اللغز ، بل يقطع هذا اللغز باليقين ؟ ثم ما الذى يحدو « جورج باتاى » ، حين يتحدث عن « معجزة لاسكو » ، إلى ذكر « مولد الفن » ؟

والحق أن كتاب « جورج باتاى » عن « لاسكو » الذى أصدره الناشر « سكيرا » ، بلغ من الروعة حداً يحملنا على الاقتناع بما جاء فيه لا لوضوح عرضه وقوة حجته فحسب ، بل لأن عبارة « باتاى » الرصينة لا تنفك عن الاتصال بالصور التى نقلها الكتاب نقلا أميناً عن رسوم كهف « لاسكو » .

ومن أعظم محاسن هذا المجلد القيم ، أنه يتجنب الإساءة إلى هذه الآثار ، وإن كان ينتزعها من أعماق الأرض ، فهو يجهد أن يجعلها تفصح عن نفسها ، ذلك الإفصاح الذى يفوق دائماً فى وضوحه وجلائه ، كل ما قد تسوقه التفسيرات والتعليلات .

هذا ، والرسوم التى يزخر بها كهف « لاسكو » تجمع بين الطابع الوقور ، والطابع المتوثب . وما تمثله من أشكال حيوانية نراه حيناً منتظماً منسقاً ، وحيناً آخر متشابكاً ، متداخلا بعضه فى بعض . ويهمنا بلا ريب أن نعرف : هل كانت هنالك صلة بين هذه الأشكال وبين طقوس السحر ؟ وهل كانت تلك الطقوس تعبر عن علاقة خفية بين الإنسان القناص ، وتلك الكائنات التى يعجّ بها عالم الحيوان؟ إنها طقوس لا ندرى عنها شيئاً ؛ ومع ذلك ، يحاول الإخصائيون أن يتمثلوها فى أذهانهم ، مستعينين بما يعرفونه عن الحضارات البدائية القائمة فى وقتنا هذا ، ببعض الأصقاع والجزر القصية .

وتمثلهم لها ، وإن كان يكتنفه الغموض ، إلا أن تأويلهم يستند إلى دراسة جدية ، فيطالعنا برؤى غامضة ، قاتمة ، معقدة ، موغلة فى القدم . وإذا صحّ ما ذهب إليه هؤلاء الباحثون من أن عالم « لاسكو » كان عالماً تسود فيه همجية مظلمة ، وطقوس غامضة ، وعادات لا سبيل إلى الوقوف عليها ، فإن رسوم « لاسكو » ، على عكس ذلك ، تبهرنا بمطابقتها للطبيعة ، وتفاجئنا بمرحها الفياض ، وصفائها المنير الوهاج . وإذا غضضنا الطرف عن مشهد مخبأ فى بئر ، وطرحنا جانباً رسماً مشوشاً يعرف « بالليكورن »* ، تجلت لنا هذه الرسوم كلها فى صفاء وضاء يغرينا بالتجاوب معها فى جذل نستشعره لأول وهلة دون أن يخالطه شىء سوى الدهشة التى تصاحب عادة الإعجاب بكل ما هو جميل رائع .

إنها صور جلية لا لبس فيها ولا غموض ، صور ذات طابع رفيع ، متقن ، فياض ، نستشف فيها أصالة متحررة ، وفناً لاهياً طليقاً ، لا يخفى شيئاً وراء ما يظهره ، فناً يكاد يخلو من موضوع ، يكشف عن خبيئته فى صراحة جذلة غير هيابة ؛ وهو ، بعد ، فن ربما كان أقل بدائية من الفن الإغريقى فى أوله (أى الفن الأركائيك) ؛ ولشد ما يختلف طابعه عن الطابع الملتوى ،

---

* الليكورن Licorne : حيوان خرافى يمثل بجواد له قرن واحد وسط جبهته . ولقد استمرت أسطورته يتناقلها الإغريق ثم الرومان حتى بلغت العصور الوسطى ، كما أنها قد عرفت عند العرب . وهو غير « وحيد القرن » أى الكركدن أو الكركند ، وهذا حيوان بعينه يعرف فى مصر باسم « الخرتيت »

المثقل ، الذى يجتذبنا فى فنون القبائل البدائية المعاصرة .
والحق أنه لو قدر لفلاسفة القرن الثامن عشر أن يتزلوا إلى كهف « لاسكو » ، لكانوا قد تعرفوا لتوهم على الحياة الناعمة الساذجة التى كانوا يتخيلونها من خصائص المجتمعات فى أول عهدها .
إننا نعرف ضآلة حظ هذه التخيلات من الحقيقة ، غير أن فن « لاسكو » — وإن لم يكن بالسذاجة التى توسمها هؤلاء المفكرون فى فنون الأحقاب الخالية — يشهد بما يتسم به فن تلك العصور من « بساطة » معجزة محيرة ، تحيرنا بسهولة إدراكها ، كأنها قريبة منا ، ومع ذلك فهى تستعصى على أفهامنا ، وإن كانت أبعد ما يمكن عن فن الغموض والتعقيد .

• • •

ذلك هو فن « لاسكو » يأتى إلينا عبر الأحقاب والعصور بيسر وضوحه ، وإشراق بيانه ، فيطالعنا بحيويته الفياضة التى تحرك تلك القطعان من الحيوان ، وتعيد إلى صورها حياتها الموقوتة قوية متدفقة حتى ليخيل إلينا أننا بإزاء أصدق متعة للإنسان ، متعة الفرح الذى يغمرنا ونحن نكشف عن روعة الفن .
وإزاء ما يفيض به الفن فى « لاسكو » من بشر وإشراق ؛ يتابع « جورج باتاى » رأياً طالما وجهه فى بحوثه ودراساته ، فيبين أن رسوم « لاسكو » ترتبط فى الغالب بالإحساس الجياش ، إحساس البهجة المتدفقة التى تغمر الإنسان عندما يوقف ، إلى حين ، عجلة الجهد والعمل ، فيعود إلى منابع الفيض الطبيعى ، أى إلى ما كان عليه حين لم يكن قد صار إنساناً بعد ، فيحطم الأغلال ، وينتهك الحرمات . وبهذه الأغلال التى برزت فى هذه المرحلة من تطور الإنسان ثم تحطيمها ، والمحرمات التى بدت فيها ثم انتهاكها — يرتقى الإنسان عن حاله الأولى ، ويستجمع قواه : تلك هى لحظة التجلى والإرهاصات الفنية .
وكأننا بالإنسان وقد بلغ رشده على مرحلتين من مراحل الانتقال ؛ فقد مضت ملايين السنين التى كانت تلك المخلوقات ذات الأسماء العسيرة النطق من أمثال «الأسترالوبيتيك» Australopithèque ، و «التيلانتروب» Telanthrope ، و « السينانتروب » Sinanthrope ، تدبّ خلالها على الأرض متدرجة من الانتصاب على أقدامها ، إلى استخدام العظام للقتال ، ثم إلى تهشيم هذه العظام لاستخدام « شظفها » ، قبل أن تفطن إلى تحطيم الحجارة ، وتسوية شظفها عُدداً وأسلحة. وكانت بذلك تنحرف عن طبيعتها انحرافاً خطيراً ، حتى وصلت إلى إدراك معنى الدمار والموت ، فتعلمت كيف تسخرهما وفقاً لغاياتها ومصالحها ؛ وتم ذلك خلال الأزمنة الأزلية السحيقة التى ارتقى فيها الإنسان البدائى إلى مرتبة « المخلوق الكادح » Le pré-homme قبل أن يصير إنساناً .
وليس فى مقدورنا بطبيعة الحال أن نتمثل «الشعور» الذى خالج ذلك المخلوق البدائى عندما أتاحت له مخترعاته الأولى أن ينسلخ عن مجموع الكائنات ، ويقف منها على حدة . وإننا لنعزو إليه ، فى حدسنا ، شعوراً خفياً بالزهو والجبروت والقسوة ؛ وربما كان لحدسنا نصيب من الصحة إلى حد ما ؛ غير أن الدلائل كلها تشير إلى أن الإنسان كانت تراوده فى بداية سيره نحو الإنسانية ، ذكريات مملوءة بالقلق والرعب ، فما من ظاهرة إلا تحملنا على الاعتقاد بأن الإنسان — مع ما واتته به مخترعاته الأولى من أسباب القوة والسطوة — ما برح يستشعر فى دخيلته أشد الضعف : إما لأنه يلمس ذلك القصور الجوهرى الذى به وحده تم له أن يصير مخلوقاً مغايراً للمخلوقات كافة ؛ وإما بتبدله إلى مخلوق مغاير ، يستشعر الإثم فى كل ما ساقه إلى التنكر لما نسميه الطبيعة .
وقد يكون المصدر الحقيقى للهوة التى انشقت بين الإنسان « والمجتمع الطبيعى » ، هو ما أتيح له من الكشف عن سر الدمار والموت ؛ بيد أنه تعلم كيف

يتخذ من هذه الشقة عوناً له فى صراعه مع الطبيعة ، وإن لقى فى سبيل ذلك عنتاً شديداً ، وجنح أحياناً كثيرة إلى الانتكاس أو العودة إلى طبيعته البدائية ؛ فإنه عمد إلى أسباب ضعفه فجربها وتعمق البحث فى جذورها ، ليزيد فى قوته ، ويوطد من قدرته . وربما كانت المحرمات (التابو) — المحرمات الجنسية ومحرمات الموت والقتل — التى يفرض « جورج باتاى » أنها ضربت ، منذ الأزل نطاقاً حول الإمكانيات البشرية — بمثابة سدود أقيمت لتحول بين المخلوق المنطلق، المبتعد عن طبيعته ، ونكوصه على أعقابه ، أو بمثابة حواجز فرضت لترغم الإنسان على المضى قدماً فى ذلك الطريق الوعر ، المحفوف بالشكوك والمخاطر والذى لا مندوحة له من المضى فيه ليظل إنساناً ؛ ولتحمى جميع أنواع نشاطه الشاقة التى تتنافى وطبيعته الأولى ، ذلك النشاط الذى تبلور فى مجال العمل وبفضله .

وهكذا ينتهى بنا المطاف إلى ذلك الإنسان القديم ، « إنسان وادى النياندر » homme de Neanderthal الذى لم ننحدر عنه مباشرة ، والذى انقرض نسله وباد . ونحن اليوم ننظر إليه نظرة مجردة من العطف ، مع أنه كان « عاملا » مجداً ، وماهراً فى استخدام عدد الصناعة وآلات الحرب .

وقد عرف ذلك الإنسان البدائى الموت وخشيه ، وأغلب الظن أنه أحاط نفسه تبعاً لذلك بسياج من المحرمات ، الأمر الذى مهد له السبيل ليتحكم فى مصيره نحو الإنسانية ، وإن لم تتح له ممارسة هذا التحكم إلى النهاية . ترى ما الذى كان ينقصه ليمضى قدماً فى طريق التطور والارتقاء ؟ ربما لم تكن تعوزه سوى قوة الاستخفاف والتحدى والعزم الملهم ، تلك الصفات التى تدفعه إلى « انتهاك » المحرمات ، فبذلك « الانتهاك » وحده ، أرسى الإنسان البدائى قواعد إنسانية .

هذا ، ولو أتيح لنا أن نسترسل فى التقدير والتخمين وراء الرؤى والنظريات التى يطالعنا بها العلماء بين الفينة والفينة ، لكان فى وسعنا أن نقول : إن هذه الحقبة الحافلة بالأحداث الخارقة والتغيرات الجوهرية ، قد شهدت طفرتين ، أو مرحلتين حاسمتين من مراحل تجاوز أو « انتهاك » الحواجز الطبيعية : فى الأولى ينتهك الإنسان البدائى حرمة الأوليات الطبيعية ، فيتمرد على نفسه ، أو بعبارة أدق ، على الطبيعة الكامنة فى نفسه ، فيستحيل إلى حيوان قد راض نفسه بنفسه ، ثم بدأ العمل ، وبذلك تبدل الإنسان إلى مخلوق مناف للطبيعة ، مناف لها بالقدر الذى ينتفى معه وقوع المحرمات التى تحد مما هو عليه لصالح ما عسى أن يصير إليه .

ويبدو أن هذا التطور ، أو « الانتهاك » الحاسم الذى أدى إلى انسلاخ الإنسان عن عالم الحيوان ، لم يكن وحده كافياً لإيجاد إنسان مكتمل على شاكلتنا . ومن ثم كان لابد من تجاوز هذا الحد الذى وصل إليه الإنسان فى تطوره ، [بالإقدام على « الانتهاك » أو التجاوز الأخير ، وهو ذلك « الانتهاك » الموجه ، الذى يعرف غايته ويعمل على تحقيقها فى عزم وإصرار ؛ إذ مكن الإنسان من « انتهاك » المحرمات خلال « لحظة موقوتة » ، وحمله على أن يعيد النظر فى انحرافه الذى باعد بينه وبين أصله الأول ، ولكأنه ، بمعنى آخر ، أتاح للإنسان أن ينكص على عقبيه فى الطريق الذى قطعه منذ البداية ، لينقب فى غياهبه ، ويكشف عن مجاهله ، ويختبر دروبه ومسالكه ؛ ومن ثم يتاح للإنسان أن يعود فيتصل بحقائق العصور الأولى ، وأولها حقيقة العالم الحيوانى ؛ وفى ذلك عود إلى الأزل السحيق ؛ ولكنه عود مخلوق تطور وعرف ، ولا يمكن له — حتى لو خيل إليه أنه يستطيع — أن يمحى الأثر الذى تركه فى نفسه مليونان من السنين قضاها فى الضبط ، والترويض ، والتزام جانب الضعف ، حتى تحول إلى ريشة فى مهب الريح ، ولكنها ريشة تفكر* .

* يشير الكاتب هنا إلى رأى فلسفى لباسكال : « L'homme est un roseau pensant » ونقترح التصرف بترجمتها إلى : « الإنسان ريشة تفكر » . (المترجم)



نماذج لأشكال هندسية ورسوم كروكية مما وجد فى فرنسا وإسبانيا ، بعضها يمثل رموزاً غامضة ، وبعضها قد يشير به الإنسان القديم إلى الأكواخ البدائية التى كان يشيدها لسكناه

نماذج لما وجد فى فرنسا وإسبانيا من رسوم ونقوش تمثل الإنسان أو ترمز إليه ، منها ما استخدم فى رسمه ألوان متعددة

ويقول « جورج باتاى » : « إن الإنسان يتطور وفى نفسه ما يشبه اليقين بأن انتهاك الحدود الطبيعية لم يبدأ بالمعنى الصحيح إلا فى اللحظة التى ظهر فيها الفن أول ما ظهر ، وبأن مولد الفن ، فى « عصر الرّنة Age du Renne » ، تعلنه فرحة صاخبة ، وتجليه تلك الرسوم النابضة بحياة لا تنفك فى تجدد مستمر ، تجرى فصولها فيما بين المهد واللحد » . ولا يسعنا إلا أن نسلم بما بلغه « جورج باتاىْ » فى هذا الخاطر من أصالة رأى وقوة بيان ، ولكنه ، بالرغم من ذلك ، لا يخلو من إثارة للحيرة ؛ فالإنسان ، فى رأيه ، لم يصبح إنساناً بفضل ماله من صفات إنسانية خاصة تميزه من بقية الكائنات ، وإنما عندما يلمس فى نفسه تمكناً من هذه الفروق يكفى لأن يخوله سلطة غامضة تجعله يبدو كمن يحطم هذه الفروق ؛ وكذلك يكفى لأن يمجد نفسه ، لا فيما حققه من مكاسب خارقة ، وإنما فى تخليه عن هذه المكاسب وتناسيها ، وللأسف ! فى نبذها — بل — والحق يقال أيضاً — فى تجاوزها ، وتحقيق ما ينبذها ويفوقها .

* * *

وكأنما يتيح لنا الفن الوقوف على بداية ميلادنا الحقيقية الوحيدة ؛ وهى بداية قريبة نوعاً ما ، تمعن رسوم « لاسكو » فى تقريبها إلينا بفضل الإحساس بالصلة والقرب الذى تستهوينا به . ولكن ، أيكون هذا الإحساس حقا إحساساً بالصلة والقرب ؟ إنه بالأحرى إحساس بكيان نابض بالحياة ، أو بعبارة أدق ، إحساس بالظهور والتجلى . وربما كان لزاماً علينا قبل أن تدرج هذه الآثار الفنية فى تاريخ الرسم والتصوير أن نبين الخاصية التى تميزها من غيرها : إنها ذلك التأثير ، الذى يجعلها تبدو كأنها ما وجدت إلا لتبقى بقاء موقوتاً ، فقد خطتها لحظة من الزمن ، وخطت هى من أجل هذه اللحظة . وهى ليست صور الليل والظلام ، وإنما جلاها ستر الظلام الذى انجاب عنها لتوه وساعته ، حتى ليكاد الناظر إليها يتبينها الآن ، والآن فقط ؛ كأنها كيان لابقاء له ، أو كأنها تلك الكلمات التى ظهرت مضيئة على الحائط ، تنذر « بختنصر » بزوال ملكه : « مانى ، تيكل ، فارس » أخرى ، ولكنها فرحة مبهجة هذه المرة تخبرنا فى اللحظة العابرة عن ماهية الفن ، ثم إذا هى تتلاشى وتغيب .

ما أغربه من إحساس قوامه الشك واليقين ، يتألق عند أقصى ما تستطيع أن تتبينه مداركنا أوتعيه أفهامنا ، فى حين أنه أثبت وجوداً من كل ما هو مرئى أو منظور . ويخيل إلىّ أن هذا هو ما نحس به لمرأى آثار « لاسكو » ، فنحن نعلم أننا بإزاء مشرق الفن ؛ وهذه القدرة هى التى تجتذبنا وتملك علينا أنفسنا ، كما لو كان الفن يتألق لأول مرة فى وهج المشاعل ، فيبزغ فجأة قوياً راسخاً ، وقد أوتى من قوة الوضوح وقوة البيان مالا يدع مجالا للشك أو موضعاً للنقد ، هذا على حين أننا نعلم أو بالأحرى ، نحسّ فى قرارة نفوسنا أن هذا الفن الذى ننظر إليه هنا على أنه فن مبتدئ ، قد مضى على بدايته أمد طويل . إن فن « لاسكو » فريد ، وحيد فى نوعه ، ولكنه ليس الأوحد ؛ وهو الفن «السابق» ولكنه ليس الأسبق . فمنذ آلاف السنين والإنسان يزاول النحت ، والحفر ، والرسم ، ويخضب الجدران بالألوان ، ويمارس التصوير ، فيمثل أحياناً وجوهاً بشرية ، كما يبينه ذلك الرسم الذى تم اكتشافه فى « باسّا مپوى » ، والذى يبعث على العجب والدهشة فى نفوسنا ، لأنه يكشف عن اتجاه الفن ، منذ ذلك الزمن السحيق ، إلى إبراز ما فى المرأة من جمال ، وما فى الأنوثة من سحر .

والحق أنه قد أتيح لنا أن نطلع على الخطوات الأولى التى خطاها النشاط الفنى خير اطلاع ؛ فتارة نرى الدب يخط أول خطوط الفن عندما يجرى بمخالبه على الجدران تاركاً فيها آثاراً عميقة ينظر إليها الإنسان الأول (وكان الدب له أليفاً) فى عجب مقترن برغبة ملحة تدفعه إلى أن يبرز ما يتراءى له فى ثناياها من معان خفية ؛

وتارة أخرى نرى الإنسان ينظر – كما كان يفعل « ليوناردو دافينشى » – إلى الأحجار والجدران ، فيتبين عليها بقعاً أشبه ما تكون بصور يكفى أن تحور تحويراً طفيفاً لإبراز معالمها وتجليتها* ؛ ونراه حيناً يمر بأنامله المتسخة على الصخور ، أو على جسده ، فيثير عجبه الآثار التى تركها عليه ، وكأننا بالطين وقد بدأ يتلون لوناً ؛ وحيناً آخر نرى ذلك الإنسان نفسه الذى يكسر العظام آناً ويحطم الأحجار ليتخذ منها سلاحاً – يحطمها آناً آخر ليبهج نفسه ، فيعمد إلى تهذيب « شطفها » وصقلها دون فائدة عملية ترجى من ذلك ، وإن كان يخيل إليه أنه يزيد من كفايتها وجودتها بما يجريه عليها من نقوش تروقه ويسر بمرآها . هذا ، ولدنيا على ذلك الحجج والأدلة ، أو على الأرجح بقايا وآثار تصلح لأن تتخذ حججاً وأدلة . ولقد حدث ذلك كله قبل أن توجد « لاسكو » التى يرجع تاريخها إلى ثلاثين ألف سنة على أقصى تقدير ، أو إلى خمسة عشر ألف سنة على أقرب تقدير ؛ وهو تاريخ قريب منا جداً بالنسبة إلى ما قبل التاريخ (لكأنى برسوم « لاسكو » بنت اليوم) . ثم إن فن « لاسكو » نفسه يثبت بما أوتى من قدرة فنية مركبة شاملة مكتملة ، أن هنالك قروناً طويلة من الرسم والتصوير قد سبقت ظهوره ؛ فهذه الآثار المنبسطة أمام أنظارنا لم تكتمل ، ولم تخرج بهذه الصورة التى هى عليها من الإتقان والإحكام ، إلا بعد أن صقلتها التقاليد والنماذج والأحكام الفنية المتوارثة ، فتجلت فى أبهاء هذا الكهف الفسيح المخصص للفن ، الذى أطلق عليه الكاتب « أندريه مالرو » اسم « المتحف » .

ولا نغالى إذا قلنا : إنه كانت هناك ، فى تلك الأزمنة السحيقة ، مراسم (أتيليهات) ، وربما قامت حولها تجارة فى الفن ؛ فقد وجد فى مرتفعات « ألتاميرا » بإسبانيا ما يدل على ذلك ، فالثور الوحشى (البيزون) الذى نرى رسمه مصغراً على صخرة ، نجد له شبيهاً مكبراً على بعد ثلاثمائة كيلو متر فى « فون دى جوم » (بمقاطعة دوردونى بفرنسا) يمتاز بقوة آسرة وتأثير أخاذ ، يحاكى الرسم الأول أشد المحاكاة ، ويطابقه مطابقة محكمة دقيقة تثير الحيرة والتساؤل ؛ وكأن هنالك فناناً جوالا يضرب فى الأرض حاملا أداته الحجرية الدقيقة ، مستجيباً لرغبات الطالبين بحسب الظروف والملابسات ومؤدياً لرسالة الفن المقدسة ، يزين الأمكنة المختارة ، ويملأها بالتعاويذ ويجرى طقوسه الغامضة – بصور وأشكال استهوت عقول الناس آنذاك بمثل ما تستهوى به عقولنا حتى يومنا هذا .

ولذلك يصح أن نقول : إن ما نعتبره فى « لاسكو » بداية ، ليس فى الواقع إلا نهاية لفن تبددت نشأته فى ثنايا الزمن ، واختفت وراء ستار كثيف من الغموض والإبهام . فهنالك حقبة لا يظهر فيها شىء ، ثم حقبة تتوالى فيها الدلائل وتتكاثر البشائر . فيبدو أن الإنسان «النياندرى» القديم لم تكن لديه – كما يقرر ويؤكد «جورج باتاى» – فكرة ما عن النشاط الفنى ، وفى هذا ما يثير الحيرة ؛ إذ أن ذلك معناه أن الحقبة التى تم فيها اكتشاف ما نسميه الصنعة – أى تكييف الخامات والأشياء وتحويلها إلى عدد وآلات وأسلحة – لم تقترن لزاماً ببزوغ الفن فى نفس الإنسان . وقد توجد سلالات لا تقل عن الإنسان «النياندرى» فى القدم – ربما نكون نحن قد انحدرنا عنها – كان الإنسان فيها « صانعاً » و « فناناً » فى الوقت نفسه . وهذا الاحتمال ليس ببعيد وكل ما يترتب على صحته أن البداية أبعد مما نقدر ونتصور. بيد أن ذلك لا يمنع من أن تظل للإنسان « النياندرى » دلالة بالغة الأهمية ؛ ذلك أن مهارته فى استعمال العدد والآلات ، وتوسعه فى صنع الأشياء والحاجيات ، لم تيسر له بلوغ ذلك النشاط الأكثر تحرراً والذى يتطلب التحرر المطلق ، ويستلزم تلك القوة الخفية التى تبعث فيه العزم نحو تحطيم الأغلال وتكسير القيود ، وهو

* من عجب أن تكون هذه الفكرة بالذات موضوع مقال « رأس ثور » المنشور فى العدد الماضى من المجلة !

النشاط الذى يبدع الفن .

* * *

هذا ، وحرى بنا ألا نغفل ما قاله الأب « تيبار دى شاردان »* فى جرأة وسذاجة ، حين أشار إلى أن معرفة البدايات تخفى علينا دائماً ، وأنه : « إذا استحال علينا الوقوف على سر بداية من البدايات ، فمرجع ذلك إلى أن الزمن يميل إلى ابتلاع وإخفاء معالم الأجزاء الضئيلة الواهنة ، والجوانب الأقل ضخامة وبروزاً ، التى تحتوى على أدلة التطور والتقدم . وسواء كان الأمر متعلقاً بفرد ، أو بجماعة أو بمدينة ما ، فإن الأجنة لا تترك آثاراً ولا حفريات » . ومن ثم ، فلا مناص من أن تكون هنالك ثغرة أو حلقة مفقودة على الدوام ، كأنما المنشأ أو الأصل لا يكشف ولا يتحدث عن نفسه أبداً فيما ينحدر عن هذا الأصل نفسه ، وإنما هو يختفى ويستتر دائماً وراء ما ينحدر وينتج عنه ، وغالباً ما يتعرض الأصل للفناء ، ويقضى عليه بوصفه أصلا . ويضيف الأب « تيبار دى شاردان » إلى ذلك قوله : « إن مرحلة التبدّل أو الانتقال إلى الطور الآدمى ستظل أبداً خافية تتحدى لهفتنا وتعطشنا إلى معرفتها » . وربما لم يكن مرد استحالة الوقوف على ملابسات هذا الانتقال أنه مفقود أو ضائع ، وإنما لأنه هو عين ذلك الضياع والنقص ، ذلك لأن التبدل والانتقال لم يقدر لهما أن يتحققا إلا بعد أن صارا أمراً واقعياً ، وكذلك بقدرة هذا الانتقال على أن يطرح ما كان قد خلفه وراءه لتوه وساعته ، بعيداً عنه .

وهذا السراب ، إن كان سراباً حقاً ، هو حقيقة الفن ، ومعناه ، فالفن يرتبط بأصلنا الأول ارتباطاً وثيقاً فهو يكشف ، ويوطد ، ويخرج إلى حيز الوجود كل ما « يسبق » فى الأصل ، أى كل ما هو موجود دون أن يكون لوجوده قيام بعد ؛ وهو ، أى الفن ، يتقدم فى الوقت نفسه كل ما سبق له وجود ، وكأنه الوعد الذى يبر به سلفاً .

فليس ثمة على وجه الإطلاق ما يثبت أن الفن بدأ فى الوقت الذى ظهر فيه الإنسان أول ما ظهر ؛ بل ، بالأحرى ، نرى الدلائل كلها تشير إلى عملية تمهيد وتوطئة ذات مغزى سبق بها الزمن . بيد أن أولى مراحل الفن الهامة توحى بأن الإنسان لم يصل إلى بدايته بعينها ، ولم يتأت له أن يؤكد أولية وجوده نفسه ، أى التعبير عن جدته وحداثة انبثاقه — إلا عندما استطاع ، بفضل الفن ، وعن طريقه ، أن يبلغ من القوة ، والإشراق ، والسعادة بالسيطرة التى تتيحها له قدرة هى بذاتها القدرة على البدء . فالفن فى « لاسكو » ليس بمبتدئ ، والإنسان كذلك ، ليس بمبتدئ أيضاً . غير أن كهف « لاسكو » المترامى الأطراف ، ذا المسالك الضيقة الزاخرة بالرسوم والأشكال الحيوانية ، الكهف الذى يبدو أنه لم يعد أبداً لإقامة الإنسان أوسكناه — يغلب على الظن أنه المكان الذى بلغ فيه أول ما بلغ ذروة السمو وقمة الكمال فى « البداية » ، وفتح للإنسان وجوداً استثنائياً أو آفاقاً جديدة تقوم إلى جانبه ، وإلى جانب الروعة التى كان لا مناص له من أن يختفى وراءها ، ويتوارى خلفها ليكشف عن ذاته ؛ هذه الروعة التى تتجلى فى عظمة الثيران الضخمة ، وثورة البقر الوحشى « البيزون » المكفهر الغاضب ، وظرف الجياد الصغيرة الجميلة ، ورشاقة الوعول الحالمة ، وحتى فى الرسوم المضحكة للأبقار البدنية التى تقفز وتتواثب . أما الإنسان فلم يرمز إليه إلا بخطوط سريعة مقتضبة ، فى المنظر المرسوم فى أعماق البئر ؛ وهذا الإنسان يبدو راقداً بين ثور وحشى يهاجمه ، وكركدن يستدبره . أهو ميت ، أو نائم ؟ أهو « يعزم » وينفث سحراً ؟ هل يعود مرة أخرى إلى الحياة ؟ هذه الأسئلة أثارها ذلك الرسم « الكروكى » الوجيز ، وشغلت أذهان العلماء فى غير

* الأب اليسوعى « تيبار دى شاردان » Teilhard de Chardin مؤلف كتاب : « ظاهرة الإنسان » Le Phénomène humain الذى أثار نشره ، بعد وفاته ، ضجة فى الأوساط الكنسية (المترجم)

طائل ، وتحدت حصافة الباحثين من غير جدوى .

ومما يسترعى الاهتمام والملاحظة ، أن تمثيل الإنسان فى ذلك العمل الفنى الذى نراه ، فيما عدا ذلك ، واضحاً لا لبس فيه — استتبع دخول عنصر من عناصر الإبهام والغموض ، وإدماج مشهد أشبه ما يكون بقصة ، أو بسرد روائى بدائى غير مهذب ، لواقعة من الوقائع ، غير أنه يخيل إلىّ أن مغزى هذا الرسم الغامض واضح كل الوضوح : إنه أول توقيع على أول لوحة ، إنه الطابع أو « الفرمة » التى خطها صاحبها فى ركن قصىّ ، أو هو الأثر الواجف ، الوجل ، أو الأثر الباقى الذى لا يمحى ، الدال على الإنسان الذى يتجلى لأول مرة فى عمله الفنى ، ويستشعر ، فى الوقت نفسه ، الخطر البالغ الذى يتهدده من جراء هذا التجلى الذى يقتلعه ، ويقصيه نهائياً عن الحيوانية .

عن « المجلة الجديدة الفرنسية »
La Nouvelle Revue Française

عدد نوفمبر ١٩٥٥



ثور مرسوم على أحد جدران كهف « لاسكو » باللونين الأحمر والأسود ، ومن الواضح أن الرسام أعاد رسم الرقعة مراراً حتى انتهى إلى هذه الصورة النهائية

من روائع الفن العالمي

قصر الحمراء بغرناطة

بقلم الدكتور السيد محمود عبد العزيز سالم

تحدثنا فى مقال سابق نشر بالعدد العاشر من المجلة عن موضوع له أهميته فى تاريخ العمارة الإسلامية ، ذلك هو « القصور الإسلامية فى الأندلس » وقد جاء فيه حديث عن هذه القصور فى عصر دولة بنى أمية وعصر ملوك الطوائف ، ويسرنى اليوم أن أختم هذه الدراسة بقصر الحمراء الذى يعتبر إحدى روائع فن العمارة فى العالم أجمع ، ففيه أودع الفن الإسلامى جامع قرطبة كل مقوماته التى كان يعيش عليها وخلاصة ما أفضى إليه تطوره منذ ميلاده فى حتى أدركه الاسترداد القومى الإسبانى فطرده من الأندلس مسقط رأسه إلى بلاد المغرب حيث قدر له أن يحيا فى منفاه غريباً بعيداً عن وطنه الذى ولد فيه ، بعيداً عن روحه . . . .

وكنا نجهل ما كانت عليه قصور المرابطين فى إسبانيا الإسلامية حتى أمكن الكشف عن بقايا قصير « منتقوط » فى سهل مرسية على بعد أربعة كيلو مترات شمال شرقى هذه المدينة ، ويعتبر هذا القصر المثل الأول الذى احتذاه الموحدون فى قصورهم بإشبيلية ومالقة وقرطبة ، والذى احتذاه بنو نصر من بعدهم فى بهو السباع بحمراء غرناطة . وأهم ما يتميز به التناسق التام فى مخارج سوره ومداخله وفى توزيع غرفه ، ويتوسط هذا القصر صحن مستطيل يطل على جانبيه القصيرين جوسقان مربعان بارزان يمهدان بالجوسق بهو السباع بغرناطة . ويتقاطع ممشيان يؤلفان محورى البناء على شكل صليبى ، وتمتلىء المستطيلات الأربعة الناشئة من هذا التقاطع بأشجار البرتقال والليمون . وقد اقتبس هذا النظام نفسه بعد ذلك بقرنين من الزمان فى جامع القرويين بفاس ، وفى بعض قصور أمراء بنى مرين بمراكش .

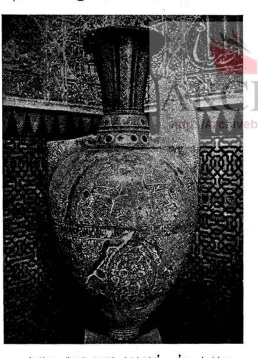
ولم يذكر مؤرخو العرب جهود الموحدين فى بناء القصور ، ومع ذلك فإن عصر الموحدين يعتبر من أزهى العصور فى البناء والتشييد ؛ فقد أقاموا الدور والقصور فى غرناطة وقرطبة ومالقة وإشبيلية . وقد نوهت كتب التاريخ بما بذله أبو يوسف يعقوب من بنائه قصر البحيرة خارج باب « جهور » من أبواب إشبيلية ، وأمده بالمياه من قلعة جابر وقرمونة ، وأضاف سنة ٥٦٧ هـ (١١٧١م) قاعات أخرى إلى قصر بنى عباد بإشبيلية بقيت منها أجزاء تعد غاية فى الروعة والجمال وسط خليط من الإضافات المسيحية ، ولا تزيد هذه البقايا عن جزء من قاعة الجص وقبوة من المقرنصات والضلوع بالمنزل رقم ٣ فى بهو البنود بالقصر وبقايا سور وأبراج كانت تحيط بالقصر القديم .

لم تكن غرناطة زمن الفتح الإسلامى سنة ٧١٢ م سوى قرية صغيرة افتتحها المسلمون عنوة، وضموا اليهود إلى قصبتها . ولعل ذلك كان سبباً فى تسميتها بعد ذلك « بإغرناطة اليهود » . ومنذ الفتح لم يعرها المسلمون اهتماماً إذ استقر جند دمشق فى إلبيرة التى ظلت حاضرة كورة إلبيرة زمن بنى أمية . ولكن غرناطة أخذت تنمو شيئاً فشيئاً منذ القرن العاشر ، وأصبحت مدينة كبيرة، فلما سقطت الخلافة بقرطبة استولى البربر على إلبيرة، فخلت وانتقل أهلها منها إلى غرناطة ، وبزغت شمس غرناطة وأصبحت حاضرة كورة إلبيرة ، ثم أخذ اسم غرناطة يسيطر تدريجياً على الكورة ، وأخيراً حل محل اسم إلبيرة .

وكان لموقع غرناطة على الضفة اليمنى من نهر شنيل واختراق نهر حدرة لها — أثر كبير فى إحاطة الجنان والبساتين بها ، وكانت تشرف من الناحية الجنوبية الغربية على فحص فسيح ، وكان يطل عليها من الشرق والغرب جبل شلير الذى لا يفارقه الثلج شتاء أو صيفاً « Sierra Nevada » . وكان للمرتفعين اللذين يفصل بينهما نهر حدرة واللذين عليهما مدينة السلاطين وحى البيّازين — أهمية إستراتيجية عظيمة كان لها أثر كبير فى مناعة المدينة .

ولما سقطت غرناطة فى أيدى البربر جعلها زاوى ابن زيرى عام ١٠١٣ م عاصمته ، وقد مدنها حبوس الصنهاجى وحصّن أسوارها ، وخلفه ابنه باديس بن حبوس فكملت فى أيامه . وظلت غرناطة عاصمة بربر صنهاجة حتى استولت عليها جيوش المرابطين عام ١٠٨٩م ويغلب على الظن أنهم جعلوها حاضرة دولتهم فى الأندلس ، ثم فتحها الموحدون عام ١١٤٦م . وفى نهاية عهدهم نجح ابن هود ملك بلنسية سنة ١٢٣١ م فى ضم غرناطة إلى مُلكه ، وبعد وفاته سنة ١٣٢٧م ضمها إليه محمد بن يوسف بن نصر سيد حصن أرجونة وبسطة ووادى آش وشريش وجيان ومالقة ، وجعلها عاصمة لمملكته .

وكانت إسبانيا الإسلامية إذ ذاك قد تحطمت أعوادها وانكمشت رقعتها أمام الدفع السريع للاسترداد القومى الإسبانى على أثر سقوط المدن الكبرى كقرطبة سنة ١٢٣٦م ومرسية سنة ١٢٣٩م وإشبيلية سنة ١٢٤٨ م فى أيدى النصارى . وكانت الأحوال السياسية وقتئذ تحتم تأليف جبهة قومية قوية أمام الخطر الجاثم ، فقامت مملكة غرناطة التى دامت ما يقرب من قرنين ونصف القرن من الزمان بالرغم من الصراع غير المتكافئ بين النصرانية والإسلام ، وبالرغم مما عانته مملكة غرناطة من حروب داخلية . وكان توسل بنى الأحمر بسلاطين بنى مرين فى الجانب الآخر من الزقاق ، ثم عقدهم محالفات سياسية مع ملوك قشتالة — عاملا قوياً فى إطالة أمد هذا الصراع . وترك محمد الأول عام ١٢٧٢م ملكاً قوياً يستطيع الثبات أمام الأعداء . وكان تقلص الإسلام قد أدى إلى تركيز أهل الفنون بالأندلس فى غرناطة ، فوفد إليها أهل الحرف والصناع ، وأقاموا فيها واستغلوا كل شبر من أراضيها ، فنهض فن العمارة وأقام محمد الأول قصبته الحمراء وبنى فيها برج الطليعة Torre de la vela وبرج التكريم Torre de Homenage ، كما أقام فيها بعض الأسوار القوية . وخلفه ابنه محمد الثانى (١٢٧٢ — ١٣٠٢ م) وكان سياسياً حصيفاً استطاع أن يوطد سلطانه فى البلاد ، وكان لا يتردد فى الاستنجاد ببنى مرين كلما أحس بشبح الاسترداد يهم



جرة الحمراء من أشهر أنواع الجرار الخزفية ذات البريق المعدنى

بمملكته ، وتلاه محمد الثالث ، ومع أنه كان ضريراً فقد كان نشيطاً عالماً ، مولعاً بالفنون والعمارة فبنى قصراً

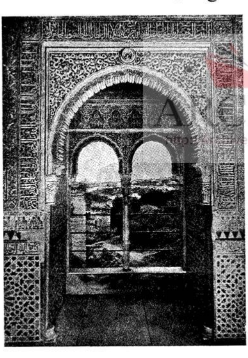
بالحمراء، كما بنى المسجد الجامع بالقصر[1] ، وقد هدم فى طليعة القرن السابع عشر ولم يبق منه سوى ثريا برنزية محفوظة بمتحف الآثار بمدريد .

على أن العصر الذهبى لدولة بنى نصر يبدأ بعهد أبى الحجاج يوسف الأول ؛ فقد كان حامياً للآداب والفنون ، فأقام أول نواة لقصر الأساطير بما فيه من برج قمارش والبرج المعروف بقصر متشوكة والحمام الملكى وباب الشريعة وبرج الأسيرة ومصلى البرطل ، وظل يوسف الأول يحكم سنين كلها رخاء ، حتى قتل عام ١٣٥٤م وهو يؤدى الصلاة فى جامع الحمراء ، وخلفه ابنه محمد الخامس الغنى بالله الذى أكمل فى الحمراء ما كان قد بدأه أبوه فيها ، ودام عهده حتى سنة ١٣٩١م ، ثم تولى الحكم بعده ملوك ضعاف . وتوالت الأحداث فى العهد الأخير الذى سبق مباشرة سقوط غرناطة آخر معقل إسلامى فى الأندلس فى أيدى النصارى ، وانبعثت الفتن بين أفراد الأسرة المالكة ، وقامت الثورات تأييداً لأحدهم على الآخر . وكانت آخر حلقة فى سلسلة هذه الفتن ذلك الصراع بين الزغل وابن أخيه أبى عبد الله ابن أبى الحسن الذى أدى إلى تسليم مدينة غرناطة فى ٢ من يناير ١٤٩٢ م .

° ° °

ويشهد قصر الحمراء بغرناطة هذه الأحداث ، وتروى قاعاته وأبراجه قصة هذا الصراع الأليم الذى انتهى بضياع الأندلس ، وتعتبر حمراء غرناطة مقبرة الحضارة الإسلامية ؛ ففيها وضع رجال الفن من مسلمى الأندلس خلاصة فنهم وعصارة ما وصلت إليه عبقريتهم ،

ومن أهم مزايا هذا الفن الغرناطى أنه فن دنيوى على نقيض فن المرابطين . ولم يكن بناء بنى نصر للمساجد إلا نتيجة للتوسع الاجتماعى الذى فرضته هجرة سكان المدن التى سقطت تباعاً فى أيدى النصارى . وحتى هذه المساجد كانت تزخر بالزخارف التى تلهى المسلم عن صلاته وتجعل من هذه المساجد قصوراً خيالية تسبح فى زخارفها وتنميقاتها الأبصار دون كلل أو ملل . بل إن هذه الزخارف كانت تغطى جدراناً رقيقة ضعيفة ، وتكسوها كما لو كانت أبسطة ، وهكذا يكشف فن غرناطة عن حقيقة طبيعية : هى رغبة شعب قد بلغ ذروة التطور فى التمتع بحاضره والشك فى غده ، وهكذا كانت الأبنية

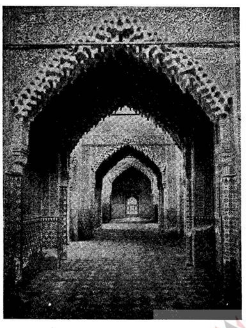


شرفة ببرج الأسرة

التى زخرت بها غرناطة قصوراً يتمتع فيها المرء بحياة من الترف فى نطاق طبيعى لا مثيل لجماله . وكان المجال

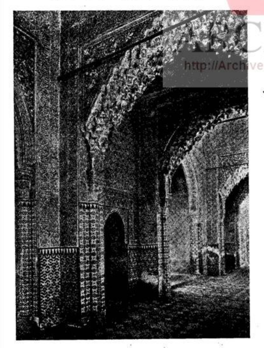
(١) يذكر ابن الخطيب أن « السلطان محمد بن محمد ابن يوسف بن نصر توفى سنة ٨١٠هـ وأعظم مناقبه ابتناء المسجد الأعظم بالحمراء من غرناطة على ما هو عليه من الظرف والتنجيد والترقيش من فخامة العمد وإحكام أنوار الفضة وإبداع ثرياتها ووقف عليه الحمام بإزائه » انظر اللمحة البدرية فى الدولة النصرية طبعة القاهرة سنة ١٣٤٧هـ ص ٥٠ »

الذى يحيط بهذه القصور يتجاوب هو وهذا التمتع . ونجح عرفاء بنى نصر فى إحداث تأثير جمالى يصحب فن توزيع الخمائل والجنان ومزج المنظر الطبيعى بالعمارة . فالحمراء تجلو لنا أروع أمثلة هذا الفن ، بل هى تعتبر واحة خضراء فى إقليم قاحل جاف تحرقه الشمس ، ولا تدع غابة الحمراء التى تحيط بالقصر السلطانى وكثافة الفروع — أى مجال لنفاذ أشعة الشمس ، كما أن هذه النسمات المنعشة التى تهز الأشجار فترطب الوجوه المحترقة والماء الذى ينساب بين الصخور ، والطيور التى تغرد على الأشجار وبين الأغصان والأفنان — كل ذلك — يجعل من قصر الحمراء قصراً أسطورياً أو جنة الله فى أرضه ، ويحمل المرء على أن يحيا فى عالم خيالى لا يفكر فيه إلا فى القصور التى كانت تعيش فيها أميرات ساحرات . وهنا يبلغ الفن الغرناطى الذروة ، فقد أعد كل ذلك إعداداً دقيقاً لتخدير المشاعر عن إدراك الحقيقة التى لا سبيل إلى التغافل عنها وهى انتهاء دولة الإسلام فى الأندلس .



قاعة الملوك بقصر الحمراء (من أعمال محمد الخامس)

ويعتبر قصر الحمراء وقصر البرطل وجنة العريف أكمل مجموعة إسلامية للقصور الإسبانية ، وأقدم آثار الحمراء حصن القصبة الذى ينسبونه إلى مؤسس الأسرة محمد بن نصر المعروف بمحمد الأول (١٢٤٨—١٢٧٢م) ويغلب على الظن أنه أقام هو وابنه محمد (١٢٧٣ — ١٣٠٢ م) فى قصر ما خارج القصبة . وكل ما بقى منه باب النبيذ Puerta del vino الذى ما يزال قائماً فى معزل عن بقية الأبنية الأخرى داخل سياج أحدث منه . وبنى محمد الثالث بدوره (١٣٠٢ — ١٣٠٩م) نحو الشرق بقليل مسجداً سلطانياً لا أثر له اليوم ؛ إذ أمر فيليب الثانى بهدمه سنة ١٥٧٦ م .



منظر جزئى لقاعة الملوك

أعمال يوسف الأول : وينسب إلى يوسف الأول (١٣٣٤ — ١٣٥٤م) وابنه محمد الخامس (١٣٥٤ — ١٣٩١م) بناء القصور السلطانية بالحمراء وهى التى أقيمت حول صحنى الريحان والسباع . وما ينسب إلى

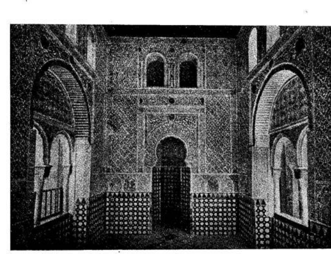
يوسف الأول يشتمل على السور الحصين الذى يحيط بمرتفع الحمراء بأبراجه وبوابته العظمى المعروفة بباب الشريعة الذى ينم نظام بنائه عن أصالة وعن فن إسلامى بحت لا دخل للعناصر المسيحية فيه . وقد تم بناؤه فى ١٣٤٨م وفقاً لما احتواه النقش الكتابى . وقد أطلق عليه باب العدل نسبة لصورة يد مفتوحة ومفتاح ، ترمز الأولى إلى العدالة ويرمز المفتاح إلى مدخل قصور الحمراء ، كما أطلق عليه اسم باب الشريعة نسبة إلى المصلى الذى كانت تقام فيه صلاة العيدين والابتهالات إلى الله أوقات الشدة والقحط والجفاف .

ومن أقدم قصور الحمراء التى ترجع إلى عهد يوسف الأول قصر البرطل [١] ويعنون به فى الأندلس الظلة التى تقوم على بائكة . هذا القصر بين برج السيدات Las Damas مصلى صغير ، وتتألف ظلة هذا القصر من خمسة عقود أوسطها أكثرها ارتفاعاً . ويطل هذا البرطل على بركة تزودها نافورة أسفل العقد الأوسط — بالمياه . وراء هذا البرطل وفى ركن منه قاعة مربعة تشبه البرج يمكن الارتقاء منها إلى طبقة أعلى عن طريق درج إلى اليسار . ويغطى الجدران التى تعلو عقود البائكة شبكات من زخرفة المعينات ، ويحيط بالجدران إزار من الزليج تتعدد فيه الرسوم الهندسية الملونة . وتقوم عقود البائكة على أربع أرجل من الآجر .

وإلى يمين البرطل من شرقه وعلى درب السور أو ممشاه مسجد صغير ملحق بالبرطل لصق دار قديمة ، ويتناقض هذا البناء الصغير فى بهاء عمارته ونوافذه المفتوحة على كلا الجانبين وبناء الأسوار والأبراج المجاورة فى حمرتها وعرائها من الزخرف ، ويبلغ طول هذا المسجد ١٦ ر ٤ من المتر وعرضه ٣ أمتار ، وفى رأسه محراب يقابل الباب ويتجه نحو الجنوب الشرقى وتعلوه قبوة مقرنصة . ونستطيع أن نرجع بناء هذا المسجد من أسلوب زخارفه إلى عهد يوسف الأول .

ولا يبعد برج الأسيرة كثيراً عن قصر البرطل ، إذ يقوم على مرتفع يعلو الحفير الفاصل بين الحمراء وجنة العريف ، ويضم هذا البرج قُصيراً يتألف من قاعة

(١) تعنى هذه الكلمة الظلة أو السقيفة وقد وردت فى نفح الطيب ج ١ ص ٣٦٦ (طبعة محيى الدين عبد الحميد) عند ذكره الاستقبال الخليفة الناصر للملك أردون عند باب الأقباء بالزاهراء .



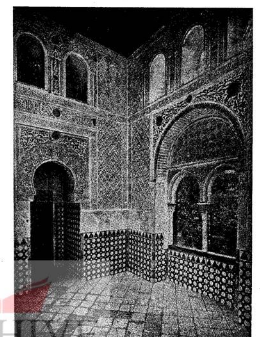
منظر داخلى من مصلى البرطل

البرج تنفتح بوابة صغيرة ، وهنا يتجلى منظر من الشعر الحزين ذلك هو أحدور الملك الصغير cuesta del rey chico .

وإلى يسار برج السيدات برج مخدع الملكة de la Reina ويضم هذا البرج – شأنه فى ذلك شأن برج الأسيرة –قصراً صغيراً لطيفاً يرجع إلى يوسف الأول . ويتصل هذا البرج بقصر الريحان وبرج قمارش . وقد تغيرت الأجزاء العليا منه فى القرن السادس عشر ، وازدانت بروائع من فن التصوير الإيطالى . وقد أعيد إلى هذه القاعة مظهرها القديم .

قصر بهو الريحان :

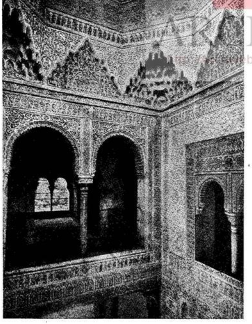
ويتألف قصر الحمراء من ثلاث مجموعات : اثنتان منها ترجعان إلى عصر يوسف الأول ، والثالثة ترجع إلى عصر محمد الخامس . وقد ضاعت معالم المجموعة



منظر جزئى داخل مصلى البرطل

أساسية تكتنفها شرفات ومخادع جانبية ، ويتوسط البرج صحن داخلى صغير يحيط به من جهاته الأربع مجنبات . وزخرفة قاعات هذا البرج ولا سيما تربيعاته الزليجية الملونة والزخرفة الجصية الرائعة التى مازالت تحتفظ ببقايا ألوان وتذهيب تجعل هذا القصر من أجمل ما شيده يوسف الأول .

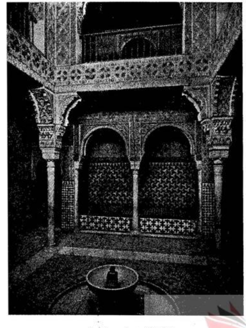
وبرج الشرفات أو الأسنة بين مصلى البرطل وبرج الأسيرة ، وقد سمى كذلك نسبة إلى شرفاته المدببة وميازيبه البارزة على أحد جوانبه . ويناقض هذا البرج الأبراج الإسلامية الأخرى ، إذ من اليسير ملاحظة أثر العمارة المسيحية فى بنائه ، ويغلب على الظن أن أسيراً مسيحياً ساهم فى بنائه ، والقبوة التى تعلو قاعة الطبقة الأولى منه تقوم على تقاطع العقود القوطية . وفى أسفل



الجزء المركزى لبرج الأميرات

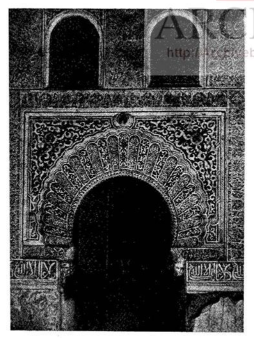
الأولى التى كانت تشتمل على مجموعة من الأبنية لم يبق منها سوى أسسها . ويجاورها صحن فى جهته الشمالية مجنبة تتقدم برجا يعرف اليوم باسم برج متشوكة ، وهو مهندس شارلكان ، وإلى جانبه كان قصر العدل أو المشوار ، وفيه كانت تجرى الأحكام .

وتضم المجموعة الثانية — وترجع أيضاً إلى عهد يوسف الأول — قصر السلطان ومقر الحكم . ويعتبر هذا القصر أروع ما شيده السلطان يوسف الأول ، ويتوسط هذا القصر بهو الريحان ، وفى جهته الشمالية برج قمارش الذى يشتمل فى داخله على قاعة السفراء . ومن قمريات هذه القاعة ومنظراتها يمكن إمتاع البصر بمنظر من أروع مناظر الطبيعة الساحرة ، وتتنقل العين من نهر حدرة الذى تندفع مياهه أدنى البرج إلى حى البيازين فى المرتفع الآخر المقابل للحمراء .


قاعة الأسرة بقصر الحمراء

وزخارف هذا القصر يعجز عنها الوصف ، وتتألف من زخرفة جصية ملونة هندسية ونباتية وكتابية . ويعلوه سقف خشبى تكسوه زخرفة هندسية . ويسبق قاعة السفراء رواق مستطيل يعرف باسم « رواق البركة Barca » ويعزون ذلك إلى قبوته التى تشبه الزورق كما يعزوه آخرون إلى كلمة البركة العربية . ويطل على بهو الريحان بائكة مؤلفة من سبعة عقود أوسطها أكثرها ارتفاعاً . وهو أروع مثال للصحن الأندلسى ؛ إذ تشغل وسطه بركة كبيرة مستطيلة الشكل تحف بها أشجار الريحان ، ومن هنا سمى أيضاً باسم بهو البركة . ويقابل هذه الواجهة جنوباً واجهة أخرى مماثلة فى المحور نفسه ، ويتألف هذا الجانب الجنوبى من طبقتين .

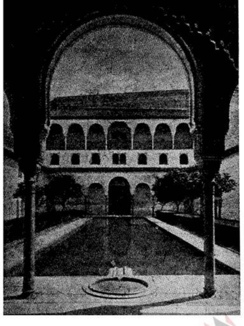
وإلى شرقى مجلس قمارش وبهو الريحان الحمامات السلطانية وهى من أقدم أبنية القصر . وتؤلف هذه الحمامات مجموعة كاملة من الأبنية ، وترجع إلى عهد يوسف الأول الذى سجل اسمه فى نقش كتابى . ويسبق الحمامات إلى الشمال قاعة يطلق عليها اسم قاعة الأسرّة ، وقد أجريت عليها إصلاحات عدة فى القرن


محراب المصلى المجاور للمشوار

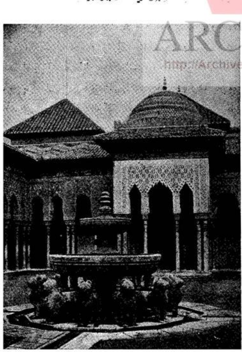
السادس عشر غيرت كثيراً من معالمها القديمة. ويسقف القاعة الأساسية فى الحمامات قبة تخترقها مناور أو أشكال نجمية لإنفاذ الضوء، وتكسو الجزء الأدنى من الجدران تربيعات رائعة من الزليج، وتحمل العقود المتجاوزة المنكسرة أعمدة صغيرة رشيقة.

أعمال محمد الخامس:

ذكرنا فيما سبق أن محمداً الخامس أتم وأصلح أبنية أبيه، مثل ذلك قصر الريحان ورواق البركة على وجه خاص، إذ أن زخارفه تختلف تماماً عن زخارف قاعة السفراء. كما أنه زود قصر أبيه بمدخل رائع يطل على صحن المشوار ويتصل به أسطوان على شكل المرفق يفضى إلى صحن الريحان. وتشبه واجهة هذا المدخل واجهة القصر بإشبيلية الذى أسسه فى العصر نفسه بدرو القاسى ملك قشتالة.


بهو الريحان أو بهو البركة

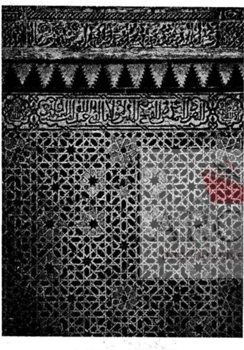
وقد توج محمد الخامس أعماله المعمارية بتشييده المجموعة الثالثة فى قصور الحمراء، وهى مجموعة قصر السباع. والمحور الأساسى لهذا القصر الجديد يتعامد هو ومحور بهو الريحان، ونظامه جديد فى تاريخ العمارة الغرناطية فى القرن الرابع عشر؛ إذ أنه بدلا من القاعتين اللتين تقعان فى الطرفين القصيرين للمستطيل فى بهو قصر جنة العريف وبهو الريحان، أحاط بالصحن المركزى المعروف ببهو السباع فى واجهاته الأربع — أربع بوائك، ويتوسط الصحن فوارة تتألف من ثلاثة أجزاء: النافورة، والحوض الأعلى ببيلته، ثم الأدنى من الفوارة استدار تحتها اثنا عشر أسداً تمج الماء من أفواهها. ويدور بالحوض طراز كتابى فى مدح محمد الخامس. وتدور بالصحن أربع بوائك تقوم على عمدها الرفيعة الرشيقة عقود نصف أسطوانية مطولة تعلوها جدران مكسوة بالشبكات الزخرفية. ونقرأ فى جدران هذا القصر نقوشاً عربية منها: «عز لمولانا السلطان أبى عبد الله الغنى بالله» كما تزخر الجدران بأشعار ابن زمرك فى مدح هذا السلطان.


جوسق لبهو السباع

وصحن السباع على شكل مستطيل طوله ٢٨,٥م وعرضه ١٥,٧٠ من المتر ، ونظام هذا الصحن يماثل نظام صحن قصير منتقوط بمرسية ، إذ على جانبيه القصيرين جوسقان مقببان تحملهما أعمدة رشيقة ، ويتقاطع محورا الصحن وقد اتخذا شكل قناتين للمياه بحيث يؤلفان شكلا صليبيا.
ويذكر الأستاذ لامبير أن الشكل العام لصحن السباع بما يحيط به من بوائك فى جهاته الأربع يبدو متأثراً بنظام أبهاء الأديرة المسيحية[١] ، وإن كنا نعتقد اعتقاداً جازماً أنه متأثر بنظام أبهاء المساجد أو الأربطة.

خلف الجوسق الغربى قاعة فسيحة تغيرت معالمها الإسلامية ، على حين أن خلف الجوسق الشرقى قاعة الملوك أو قاعة العدل[٢] ، وتزخر بالعقود المتعارضة التى تحتشد فى بواطنها المقرنصات الدقيقة . أما القاعتان الجانبيتان للصحن شمالا وجنوباً فهما من أروع ما جاد به فن العمارة الإسلامية فى الأندلس ؛ فالقاعة الجنوبية وتعرف بقاعة بنى سراج تتوسطها بيلة من الرخام بها آثار بقع حمراء يقال : إنها من دماء بنى سراج بعد أن قضى عليهم ملوك بنى نصر . وتعلو القاعة قبة رائعة الجمال من المقرنصات الدقيقة نجمية الشكل ؛ أما القاعة الشمالية المقابلة لها فاسمها قاعة الأختين نسبة إلى لوحتين كبيرتين من الرخام متماثلتين فى الشكل كانتا تكسوان الأرضية ، وتعلو هذه القاعة بالمثل قبة نجمية الشكل من المقرنصات الدقيقة التى تشبه خلايا النحل . وتؤدى هذه القاعة إلى شرفة تطل على حى البيازين . وجميع جدران هذه القاعات مكسوة بالزخارف الهندسية والنباتية المحتشدة تتخللها كتابات كوفية ونسخية وأدعية للسلطان. والأجزاء الدنيا منها مؤزرة بالزليج والفسيفساء .

وقصر السباع يضم أكثر من تأثير للفن المسيحى ، ويمكننا أن نفسر هذه الظاهرة بالعلاقات الودية التى أخذت تزدهر فى النصف الثانى من القرن الرابع عشر بين غرناطة من جهة وإشبيلية وطليطلة من جهة أخرى بين محمد الخامس وبدور القاسى ، وقد نتج من ذلك



إزار من الزليج بمنظرة الدراجة

حدوث تبادل فنى بين عاصمتيهما ، ومن هنا نشأت صلات غريبة الشأن بين الفن الإسلامى بغرناطة والفن المدجن بإشبيلية وطليطلة ، أو بينه وبين الفن القوطى المسيحى على نقيض ما حدث بين غرناطة وشمالى إفريقية فى القرن الرابع عشر . ومن مظاهر هذا التأثير المسيحى تعقد الزخرفة والغلو فى حشدها ، كما أننا نلمح فيها ظهور عناصر جديدة أكثر ما يقال عنها : إنها طبيعية . وتتجمع هذه العناصر عادة فى أكاليل على النحو الذى أتبعته الزخارف المدجنة المعاصرة ، وتمتزج

(١) Lambert, L'alhambre de grenade, revue de l'art LXIII, P. 144-164

(٢) تزدان بعض أسقف هذه القاعة بصور لملوك عرب ومناظر للطعان والحرب وغيرها ، ولكنها صور يبدو فيها التأثير الحاد للمدرسة الإيطالية مما يجعلنا نظن أن فنانين مسيحيين ساهموا فى زخرفة هذه القاعة .

بهذه الزخارف رنوك على مثال الرنوك التى تزين الأبنية المسيحية .

* * *

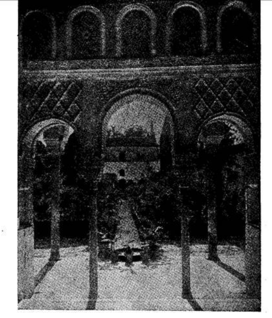
قصر جنة العريف :

ونختم هذا المقال بذكر قصر جنة العريف ، فبخلاف قصور الحمراء ترتفع عدة تلال بحيث تشرف على وديان نهر حدرة ونهر شنيل ، وتستقى هذه التلال من مياه نهر حدرة عن طريق القنوات والحنايا والنواعير والأنابيب الماصة التى تخترق الوديان ، وبذلك أمكن إنشاء جنات فيحاء تحيط بدور اللهو التى كان يشيدها أمراء المسلمين ، وقد زالت كل هذه الجنان حين كفت المياه عن الوصول إلى تلك الدور ، إلا فى جزء أقل ارتفاعاً ، ولكنه أكثر خصباً هو جنة العريف .

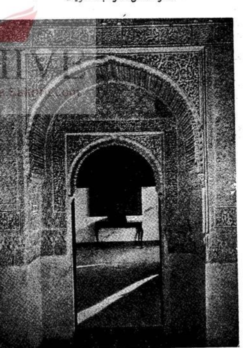
وقد تبارى الكتاب إبان القرن السادس عشر فى وصف ومدح هذه الجنان التى نضب ماؤها فى وقتنا هذا وإن كانت تزودنا مع ذلك بصورة شاحبة لمجدها الغابر الدارس وعيونها الرائعة وأشجارها وغاباتها التى تظلل قصورها .

والبناء الأساسى فى مجموعة أبنية جنة العريف يتألف من صحن شديد الاستطالة تقوم فى طرفيه أبنية ، وفى وسطه قناة تنحدر فيها المياه ، وتنتصب فى الجهة الجنوبية مجموعة من العقود المتصلة ، ونظام البناء يماثل نظام القصر السلطانى فى مجموعه وإن كان يسبقه تاريخياً ، إذ أنه يحتوى على نقش كتابى فيه ذكر للسلطان إسماعيل الذى جدد القصر عام ١٣١٩م .

وقد أقام سلاطين غرناطة فى هذا القصر وما يجاوره من القصور المرتفعة رغبة فى التمتع بالهدوء والاتصال الوثيق بالطبيعة . وكل شىء فى جنة العريف بسيط فى مظهره قوى فى تأثيره على النفس ، ولا دخل لليد البشرية فى تعديل ذلك ، إذ ترك للطبيعة كل شىء . كما أنه كان من شأن زخارف هذا القصر وتوزيع منظراته ونوافذه وإحاطة نطاق طبيعى رائع به — ما يهيىء للمرء أن



منظر لصحن قصر جنة العريف



منظر من البهو المربع بقصر العريف

يحس بالراحة وأن يتمتع بكل ما يحيط به .

* * *

ويبدو لنا مما سبق عرضه أن من الظلم أن نتهم عرفاء بنى نصر بأنهم أهملوا فن العمارة وأقبلوا على الزخرفة ، وأنهم كانوا مزخرفين منمقين ولم يكونوا مهندسين معماريين ؛ فإن النظام الرائع بقصر الريحان وقصر السباع والتناسق التام بين أجزائهما المختلفة — تبين أن فنانى السلطانى محمد الخامس على الأقل أحرزوا درجة عالية فى فن العمارة والجمع بين توزيع الفراغ والكتل، كما وفقوا فى الجمع بين العمارة والطبيعة . وكلها مقومات هامة لا بد أن تتوافر فى فن العمارة والبناء .

وإذا كانوا قد وجهوا النقد إلى ضعف البناء فيكفى رداً على هذا النقد أن قصر الحمراء ما زال قائماً فى صورته الأصلية دون أن تتصدع جدرانه أو تنهار قاعاته ، ويكفى دلالة على المظهر المعمارى لقصور الحمراء « مظاهرة الحمراء » التى حدثت فى ١٢ من أكتوبر سنة ١٩٥٢ حين اجتمع وفد مؤلف من ٢٤ مهندساً معمارياً فى قصر الحمراء للتفكير فى وضع أسس لعمارة قومية جديدة ، وكل ما يمكننا أن نستخلصه من قرارهم أن « قصر الحمراء مستودع رائع للعمارة الإسبانية » .



الشمسُ فى منتصفِ الليل

بقلم الأستاذ محمود تيمور

عندما يقول المثل فى معرض التهديد : لأرينك نجوم الظهر . . . والنجوم لا تنالها العيون إلا فى جنح الليل ، إذ لا يخفق لها وميض إلا فى الظلام ، فالمثل يعنى أن المرء واجد من الهم ومن الألم ما يظلم له نهاره ، فلا يلبث أن يرى فى السواد نجوم السماء ، وهو من يومه فى الظهيرة ما زال .

ومصلحة السكك الحديدية فى « السويد » تقول لك : لأرينك شمس الليل . . . بيد أنها لا تبغى بك سوءا ولا أذى ، ولا تريد لك من تهديد ولا وعيد ، وإنما هى تنظم لك رحلة إلى مناطق الشمال ، لترى هنالك الشمس طالعة فى منتصف الليل ، فتستمتع بمشهد من مشاهد الطبيعة طريف .

هذه رحلة موسمية ، تستغرق أياما ثمانية ، وهى تتكرر أربع مرات خلال شهر « يونية » ، والمصلحة لا تقيد بها ربحا ، فالنفقة فيها كبيرة ، والدخل منها قليل ، ولكنها غرض من *أغراض الدعاية* مطلوب ، *وسبيل إلى اجتذاب* أنظار السائحين بقدر ملحوظ .

لست أدرى أكان إسراعنا إلى الاشتراك فى هذه الرحلة ، شوقا إلى شمس تتراءى مع الليل ، أم كان استجابة لإغراء الظفر برحلة تربى تكاليفها على ما نؤدى لها من أجر ؟ . . . النفس طلاعة إلى الكسب والاغتنام ، وإن يكن وهما من الأوهام !

فى نحو الساعة العاشرة من صبح اليوم الموعود ، كان القطار فى استقبالنا فخما يزهو بلونه البرتقالى ، كأنه مسحة الشفق ، وكان كل شىء فيه يلتمع ، وأكثر شىء فيه التماعا تلك الشارة المتجلية على كل مركبة من مركباته : شارة الشمس ساطعة تتوهج .

قصدنا إلى مقصورتنا من إحدى المركبات ، فألفينا على كل مقعد من المقاعد محفظة رشيقة تحوى قصارى ما يهم الراكب أن يعرفه من شأن الرحلة . . . برنامج مفصل تزينه المصورات ، ترجمان سويدى إنجليزى مختصر ، بعض نشرات وكتيبات تتحدث عن المعالم ، وأخيراً شارة كالوسام يعلقها عضو الرحلة على صدره ، هى شارة الزملة والعضوية والتعارف .

أشعتُ بصرى فى صفحات البرنامج ، فإذا هو مشحون . . . سنطوف بأنحاء « السويد » من « أستكلهم » إلى شمالى « النرويج » ، سنمر بكبريات المدن ، مجتازين البحيرات والغابات والمناجم والسهول والحقول . . . سنلم ببلاد « اللاب » الطريفة . . . سنرى شمس الليل !

نهضنا نتعرف قطارنا الذى بدأ يشق طريقه على بركة الله . . . هذه مثابة سوف نقضى فيها ثمانية أيام بلياليها ، فلنتعرف من أمرها كل دقيق وجليل .

إنه قطار خاص بأعضاء الرحلة ، لا يقربه أحد غيرهم *على مد الطريق . . . وقد توافرت له شتى أسباب الراحة والتسلية* ، فإن شئت قلت : إنه فندق من طراز رفيع ، وإن شئت قلت : إنه باخرة أرضية تستعيض عن الأمواج بقضبان من حديد .

هنا مخادع للنوم ، وأبهاء للجلوس ، ومقاصير للتدخين ، وحجر للكتابة والمطالعة ، ومطعم ، وحان ، ورحبة لعرض الأفلام السينمائية ، ومكتب بريد ، و « تليفون » تتصل منه بمن أحببت ساعة يقف القطار .

وفيما نحن نسير ونتفقد ، دعينا إلى حفلة تعارف فى البهو الكبير ، تضم رفقة السفر ، ودارت علينا المرطبات ، وبرز مندوب السكة الحديدية يقدم لنا زملة القطار الموكول إليهم تنفيذ البرنامج ، والإشراف على راحتنا أثناء الرحلة : فهذا ربان القطار ، وتلك كبرى

المضيفات، وذلك هو المضيف الأول أو الدليل ، وهنالك المصور ، وغير أولئك عدة من موظفين وموظفات .

وليس بد من أن تجتمع لهذه الزملة الرسمية سمات خاصة من جمال الصورة وحسن التقويم ، إلى شمائل خاصة من المرانة على النكتة الخفيفة، والقدرة على الثرثرة، المحببة ، والإلمام من كل فن بطرف . . . هؤلاء الزملاء هم رفقاؤنا فى الرحلة ، عليهم أن يصحبونا فى الخروج والتفرج والتسلية، وأن يجالسونا على موائد الطعام والشراب، وأن يسرعوا إلينا بكل ما نطلب ، ويجيبوا عن أسئلتنا وإن تعاصت ، ويحتملوا ما عسى أن نبدى من لجاجة، يوافقون على الرأى وإن بلغ من السخف كل مبلغ ، ويقهقهون للنكتة وإن باخت وكانت أبرد من ليل الشتاء . . . وإن على المضيف الأول ومن معه من الرجال واجباً آخر يتصاغر دونه كل واجب ، ذلك هو أن يراقصوا عجائز النساء !

وانقضى حفل التعارف فى جو لطيف مشرق تشيع فيه بهجة وإيناس ، ورجعنا إلى مقاعدنا نتطلع إلى النوافذ تارة ونتصفح ما ضمت المحفظة تارة أخرى .

وانطلقت من مضخم الصوت كلمات تقول : بعد قليل نبلغ « أبسالا » . . . فلما بلغناها نزلنا من القطار لتقلنا إحدى السيارات الحافلة ، وتمضى بنا فى أرجاء المدينة الهادئة التى تشقها قناة ، تلك المدينة التى تدين لجامعتها القديمة بالشهرة وبعد الصيت .

ما أشبهها بمدينة « ليدن » فى « هولندة » دما سيان فى المظهر والجو وانفساح الصدر للقناة ، وإن القديم والحديث ليلتقيان فى مدينة « أبسالا » على وفاق ، فهنا جانب ينفح منه عطر العهود الغوابر ، وهنالك جانب يتنضر بأحدث ما وصل إليه العصر الحاضر .

زرنا فى المدينة قصراً ملكيًّا فخماً يزيد عمره على أربعة قرون . . . كانت القصور آنئذ تستمد فخامتها من الحجر، فأظهر شىء فى القصر هو الحجارة والبلاط، وثَمّ صور وألواح ، إلى مداف‌ئ عتيقة ، ومقاعد عجيبة من خشب . وفى البهو الكبير ، أو بهو المآدب ، يحدثنا التاريخ عن الملكة « كريستينا » أمضت وثيقة التخلى عن العرش ، لاعتناقها الكاثوليكية . وليس البهو اليوم بمهجور ، إلا أنه قد سئم شهود الأحداث التاريخية الجسام ، فخلص الآن لبعض الحفلات تقام فيه ، وقد حافظ على طابعه الأصيل ، فلم يأذن للمصابيح الكهربية أن تشوب سكينته بما لها من وهج ، فالحفلات فيه ما برحت تقام على ضوء الشموع من ثريات يُدلى بها السقف فى وقار وجلال .

وتوخينا مبنى الجامعة ، جوهرة المدينة ، فراعتنى منها المكتبة الزاخرة التى تحوى مليون كتاب ونحو ألف مجلة ، من بينها مخطوطات غرائب ، وكتب دينية مصورة، ومراسلات شائقة بين الملوك والأمراء من رجال ونساء ، ومن هذه المراسلات ما يميط اللثام عن طوايا قلوب ! . . . وقد شاهدت فيما شاهدت من غرائب المكتبة ، كتابا صغيراً كأنه فيلم من الأفلام السينمائية، ملفوفا على بكرة ، مصونا فى حق من عاج !

صدرنا عن معبد العلم ننشد معبد الدين ، فإذا هو مبنى أحمر ، شامخ الأبراج ، طراز بنائه قوطى ، وما اجتزنا الباب حتى صافح أسماعنا صوت الأرغن بنغمه الهادئ الوقور ، كأنما يزف إلينا مشاهد الكنيسة الجليلة بدعائمها الرخامية على لون الرماد، وحوائطها الحالية بصور القديسين ، ونواويسها الفخمة التى تطوى أضلاعها على أعلام من رجال الدنيا والدين ، ملوك وأمراء بجانب قسيسين ورهبان . . . وفى الكنيسة هيكل خشبى رائع ، ومنصات مزخرفة مذهبة ، ونوافذ متطاولة ، زجاجها ألوان، وعلى الزجاج رسوم ونقوش .

وجعلنا نخطو ونخطو ، وصوت الأرغن من حولنا يملأ الفضاء ، أكاد أحس أنه صادر من كل شىء فى الكنيسة ، فكل شىء فيه كأنه يترنم تسبيحا وصلاة . . . ورأيتنى أمسك عن الخطو هنيهة ، وقد تملكتنى روعة الإيمان . . . وأى إيمان ؟ . . . إيمان مسلم فى حرم

كنيسة ! . . . ولم لا ؟ والرب واحد ، وإن اختلفت العبادات ، وبيت الله واحد ، وإن تعددت الأسماء . . . لم يكن عبثا أن صلى المسلمون فى « أيا صوفيا » كنيسة « بيزنطة » الكبرى ، وأن اتخذوها مسجداً من بعد . ما نسيت زورقى لهذا المسجد الكنسى ، أو هذه الكنيسة المسجدية ، وأنا فى زهرة الصبا ؛ فإذا هى فى عهدها كما كانت فى أمسها البعيد ، لم يتغير من معالمها إلاقليل ، وكذلك رقى الواعظ منصة القس ، واستأنف رسالته فى النصح لله ، وانبعثت تلاوة القرآن من شرفات طالما انبعث منها ترتيل الإنجيل !

تالله إن الإيمان فى جوهره لا يتفاوت ؛ فهو اطمئنان النفس إلى المثل الأعلى حيث الرحمة والعطف والحب ، وهو مغالبة الشهوات والنزوات التى تحول بين المرء والخير ما استطاع إليه سبيلا ،

ودعنا الكنيسة ، وبيننا وبينها تجاوب وجدانى تذكيه نغمات ذلك الأرغن الهادئ الوقور . . .

وانتهى بنا السير إلى « أولد أبسالا » عاصمة «السويد» فى عهد الوثنية القديم ، فلم نلق بها إلا دوارس آثار ، أظهرها تلال عالية ثلاثة ، شبيهة فى عين الرائى بالأهرام ، تراب من التلال ينحط على تراب من أجساد البشر ، فإن تحت التلال رفات ملوك من الوثنيين الغابرين طواهم بطن الأرض ، وإن الناس ليعتلون هذه التلال — تلال الموتى — ليشرفوا منها على المدينة الحية ، حيث يدرج الأحياء !

على مقربة من ذلك التراب المركوم بعض شجيرات طال عليها الأمد ، كانت فيما خلا من الدهر تتخذ مشانق ، أو تقدم للآلهة قرابين . وقد روت لنا مضيفة الرحلة قصة طريفة ترجع إلى هذا العصر الجاهلى ، قصة ملك علت به السن ، ولكنه كان بالحياة مشغوفا كل الشغف ، فكلما امتدت به الأيام طلب المزيد ، حتى إنه أراد بعض أولاده على أن يبذلوا أعمارهم له كى يضيفها إلى عمره ، فطابت بذلك أنفسهم ، وبذلوا له ما أرادهم عليه . وما زال كذلك حتى صار حطاما لايريم سريره ، غير مستطيع أن يطعم وأن يشرب ، فكانوا يصبون له اللبن فى قرن جوفه منخوب ، وطرفه مثقوب ، ويقربون من فمه طرف القرن ، فيرتضعه كأنه حلمة ثدى . . . وهكذا عاد الشيخ المتهالك طفلا رضيعا ، ولكن ما أوسع البون بين طفل يرضع ليستقبل مباهج الحياة ، وطفل يرضع ليضيف إلى حياته عبئا ثقيلا من يأس وخمول !

أفضى بنا قادة الرحلة إلى مطعم اختاروه كى نتبلغ فيه ببعض الشطائر ونرتوى ببعض المرطبات . . . إنه حقا مطعم يندر أن تصادف مثله فى طرافته . مغنى رشيق ذو طبقتين ، صاحبه من هواة التحف العتيقة التى تتصل بعصر الوثنية ، وهو فى هواه مرهف الحس ، مصقول الذوق . . . تجوز بحجرات المغنى ، وتتطلع إلى أثاثه ومتاعه ، وجاماته وأوانيه ، وما يحوى من ألطاف ولوحات ، وما يزخر به من قرون وأسلحة وتماثيل ، فكأنك قد رجعت القهقرى إلى عهد الفروسية السويدية فى الأعصر الخالية ، عهد أولئك الفرسان الذين كانوا يحترفون الحرب والضرب ، ويتفاخرون بالسواعد التى تفل الحديد . . . وأنت كلما طال مكوثك فى هذا المطعم ، غلب عليك الظن بأنك قد أصبحت فارسا من هؤلاء الفرسان ، فهفت نفسك إلى أن تحيا حياتهم الأولى ، وتمارس مظاهر عيشهم القديم ، ولعلك أن ترغب إلى صاحب المطعم فى أن يقدم لك قرنا مترعا بالشراب ، حتى تحسو منه كما كان يصنع الفرسان فى سالف الزمان !

اجتمع شملنا بعد ذلك عائدين إلى القطار فما إن احتوانا حتى سار بنا يتهادى ، وقد أمتعتنا وقفته عند ذلك البلد الذى جمع بين المعالم الوثنية والمظاهر العصرية فى آن !

ودعانا داعى القطار إلى طعام . . . فرأينا الأعلام المختلفة الصغيرة تزين الموائد ، وعرفنا مائدتنا بذلك العلم الأخضر الجميل ذى الهلال وثلاثة الأنجم . وخفقت قلوبنا للوطن الحبيب خفقة اعتزاز ، وكانت لفتة كريمة

أوليناها كل اعتداد وإكبار ، فلبثنا على طول الرحلة نأنس إلى علمنا المعبر عن نضرة الحياة ، معلنين به شخصيتنا بجوار الشخصيات الأخرى التى تمثل عدة من الأمم والبلاد .

وأمسك القطار عن سيره عند « فالون » . . . مدينة صناعية ذات شهرة ، كانت فيما مضى أشهر البلاد امتلاء بمناجم النحاس ، عماد ثروة « السويد » ، أما اليوم فإن المدينة تصنع « القطارات » ، وتجهز المواد الكيماوية ، بعد أن انتهى مجد النحاس ، ولم يبق فى المدينة من مناجمه إلا النزر اليسير ، ومن آثاره إلا فجوات واسعة عميقة ترابها أحمر أدكن ، تتطاير منه رائحة قابضة .

وهنالك بجوار منجم من المناجم النحاسية القديمة ، زرنا متحفا للنحاس ، فيه كل من يقفك على طريقة استخراجه واصطناعه فيما انقضى من الزمان ، وفيه هيا كل للمناجم التى أصبحت أثراً بعد عين ، ونماذج من الآلات التى كانت تستخدم فى استخراج ما حوت المناجم ، إلى نماذج من النحاس نفسه ، تريك أنواعه ومصنوعاته من أوعية وآلات .

ورجعنا إلى المحطة ننتظر أن يحين موعد سير القطار ، ووقفت أنقل البصر فى أرجاء هذه المحطة . . . ليس فيها جديد من التأنق وتكلف الزينة ، ولكن جمال مظهرها العادى هو الذى راقنى منها ، وهو الذى استوقف نظرى فيها . . . أنت فى محطة متألقة النظافة ، حسنة التنسيق ، مريحة المتكآت ، كل شىء فيها كما تروم ، لا يخلو جانب من جوانبها من أزاهير تزخر بها الأصص ، فما يكون لك أن تضيق بالانتظار ، وهذه الأزاهير من حولك تفتن الأنظار .

سألت الدليل فى شأن هذه الرياحين التى تزدحم بها محطات السكك الحديدية فى « السويد » ، فأجابنى بأن الحكومة تنفق فى سبيل تزيين المحطات بالرياحين مليونا ونصف مليون من « الكرونات » . . . فأمررت يدى على جبهتى أسأل نفسى : متى تعنى السكك الحديدية فى بلادنا بركاب « القطارات » ، لا أقول بإمتاعهم والترفيه عنهم ، بل أقول بتهيئة مقاعد توفر لكل راكب راحة الجلوس ، أو راحة الوقوف !

وأثار هذا فى خاطرى ما لاحظته فى « أستكهلم » بل فى « السويد » من أقصاه إلى أقصاه ، فقد خلت هذه البلاد مما نسميه الثالوث البغيض : الفقر والجهل والمرض ؛ كل الناس متعلم ، وكلهم عليه رونق العافية ، وكلهم لا يعوزه الكسب لعيش كريم . . . سواء فى ذلك أهل الحواضر وأهل القرى . . .

عسير عليك أن تعثر فى هذه البلاد على شخص تأخذه العين ، لما يرتدى من ثوب هلاهل ، أو كسوة تعلوها المقاذر ؛ فالزى مقبول ، والنظافة شاملة والتعايش فى مستوى لا ينكره شعور إنسانى رهيف .

إنها لظاهرة عجيبة ، تبعثنى على أن أدعو إلى إيفاد بعثة إلى هذا الموطن الطيب الأمين ، تلم بما فيه من أنظمة ، وما له من أوضاع فى الاجتماع والاقتصاد ، وتدرس ما يتخذ من وسائل استغلال الثروة وتنمية الحياة ، عسى أن نجد فى هذه الأنظمة والأوضاع والوسائل ما يفيد نهضتنا « الراهنة » ، تلك النهضة التى نبغى بها القضاء على ثالوثنا البغيض ، بل المخيف : ثالوث الجهل والفقر والمرض!

غادر القطار « فالون » فى السادسة مساء ، وبعد ساعة وقف بنا عند (راتفيك) وهى مزار للسائح ، ومصطاف للمقيم ، تتلألأ فيها بحيرة جميلة ، وتتخللها خمائل متشابكة ، وتتكاثر بينها ربوات خضر . . .

على ربوة زهراء من هذه الربوات يقوم فندق مشرف على البحيرة رشيق ، وفى ذلك الفندق دعينا إلى العشاء . . . الساعيات هنا بالطعام كلهن فى لبوس « السويد » الوطنى «المزركش» ، والمشهيات يدعو تعددها وتنوعها إلى حيرة تشغل الأيدى والأبصار .

ولم يرغنى على الطعام إلا هذا الذى يسمى « شرب الأنخاب » . . . ففيما بين لقيمة ولقيمة ، وبمناسبة وبلا مناسبة ، أرى المضيفة تتلو كلمة ترحيب ، ثم ترفع كأسها لتقول : فى صحتكم ! . . . فيردد الجمع قولها

رافعين الكئوس إلى الشفاه . . . ولم تخل هنيهة فى وقت العشاء من رنين الكئوس على إيقاع هذه الكلمة الخالدة ، مشفوعة بصيحات ونكات كلها نشوة وأنس ومراح .

أيتها الكلمة الساحرة : « فى صحتكم » . . . لقد سمعت كفقك مدويا يقرع الأسماع ، ورأيت شرابك زاهيا يتصبب فى الحلوق ، فلم أسمع ولم أر إلا خيالا ووهما . . . لقد كان شرابى الذى هو « فى صحتى » أثناء تلك الوليمة الحافلة لا يعدو قدح الماء القراح ، والحمد لله الذى لا يحمد على مكروه سواه !

انفض جمع الطاعمين إلى شرفة الفندق المدرجة ، حيث قامت جوقة للغناء بين رجال ونساء ، فى ثياب وطنية طريفة ، فغنت بعض مقطوعات مسلية تصحبها رقصات شارك فيها من شارك من رفقة السفر .

وكان الليل قد أوغل ، إذ دنت الساعة من العاشرة ، ولكن أىّ أمسية تلك التى نسميها ، والشمس الآن غاربة ، بل إن ضوءها من حولنا غامر ؟

نهضت من الفندق ، والساعة قد جاوزت الحادية عشرة ، والرقص دائر لا يفتر ، فما شأنى به ، وأنا لا ناقة لى فيه . . . ولا جمل ؟

أخلدت إلى مخدعى فى القطار ، والليلة كأنها قمراء زاهية ، لما يشيع فيها من ضوء الشمس التى قيل : إنها فى غروب !

وهكذا انقضى اليوم الأول من أيام الرحلة المرموقة .. رحلة قطار الشمس !

* * *

(٢)

لحن موسيقى ، صافى النغم ، كأنما هو سقسقة الطير الغادى مع الفجر ، يذيعه القطار فى الساعة السابعة ، ليوقظ به النائمين فى أحضانه ، وينهى إليهم مطلع يوم جديد ، هو اليوم الثانى من أيام الرحيل . . . وما هى إلا بعض ساعة ، حتى يطوف كبير الأعوان بحجرات القطار ومقاصيره ، يدق الأبواب ، ليلقى على رفقة السفر تحية الإصباح ، كأنه « موحد الله » فى شهر « رمضان » يقرع طبله وقت السحور !

وفى الساعة التاسعة ، كان ركاب القطار فى إحدى السيارات الحافلة ، قاصدة بهم بلدة سويدية ريفية ، والطريق إليها طويل ، ولكن المضيفة قد أعدت لتزجيته برنامجا للتسلية ، فوزعت كراسة صغيرة دونت فيها أناشيد شائعة ، وما هى إلا أن استحالت الحافلة بمن فيها من الركب جوقة موسيقية شعبية ، أو فرقة مدرسية تترنم بالأهازيج فى بهجة واستبشار .

وفى بعض الطريق ، وقفت الحافلة ، فنزل منها الركب إلى المروج ، يمرحون فيها مرح الطفولة والصبا . . هؤلاء يتنزهون ، وأولئك يعدون ، وآخرون يرسمون المناظر أو يرسم بعضهم بعضا بآلات التصوير .

وأوفت بنا الحافلة أخيراً على مشارف القرية الصيفية المنشودة ، وهى أحد المراعى التى تكثر فى بلاد « السويد » قائمة بجوار الهضاب العالية ، والجبال المكسوة بالعشب ، ترتع فيها قطعان الأبقار والماعز فى رعاية أسراب من الصبايا الناضرات .

كان فى انتظارنا على مدخل القرية فرقة موسيقية فى زيها الوطنى ، فانطلقت بنا تعزف مقطوعات شعبية لطيفة ، تحية وحفاوة ، وتقدمتنا الفرقة تهدينا الطريق ، فرأينا أهل القرية يخفون لاستقبالنا من أكواخ خشبية ساذجة طريفة الأشكال .

وبلغنا الدار التى أعدت لتضيفنا ساعة أو بعض ساعة ، فخرج إلينا ذووها من رجال ونساء ، كبار وأطفال ، عليهم ثياب بيض وحمر « مزركشة » مطرزة ، وهم مشرقو الوجوه ، لا يغيض على ثغورهم ابتسام الإيناس ، ولا تنضب على ألسنتهم كلمات الترحيب .

وبين يدى هذه الدار ، ألفينا دكاكا حول موائد خشبية عليها طعام . . . صحاف مترعة باللبن الرائب ، وأخرى مملوءة بمربى التوت البرى ، وخبز رحراح يلفونه أصابع . . .

وجلسنا نصيب من هذا الطعام الريفى الأصيل فى تلذذ ، والمراعى عن كثب منا تتنقل فيها قطعان الماشية ، كأنها حرس الشرف فى استقبال الضيوف الوافدين من بعيد !

وتجلى أحد أرباب الدار ، وبين يديه قرن ضخم ، فما لبث أن نفخ فيه ، فاسترسلت منه أنغام عذاب تشبه التقاسيم أو الليالى فى الأغانى المصرية القومية ، كأنما يتحنن بها ناى رقيق . . .

واحتوتنا الدار هنيهة نستريح ونتفرج ، فاسترعت انتباهى فيما رأيت أوضاع المراقد أو الأسرة ، فهى صناديق من خشب ، داخلة فى الحوائط ، تنسدل عليها أستار « مزركشة » .

وحان انصرافنا من الدار ، فإذا أهل القرية قد اجتمعوا للتحية والتوديع ، واخترقنا طريقا ساذجا متعرجا يؤدى إلى ساحة القرية ، أو فنائها العام ، فلكل قرية هنالك ساحة أو فناء . . . رحبة يقيم فيها الأهلون حفلات الرقص فى المواسم والمناسبات ، تتوسطها سارية عالية مضفورة بأفنان الشجر ، حولها يتحلق أولئك الأهلون ، ويبدءون الرقص ، متماسكة أيديهم فى تصايح وابتهاج . . .

كذلك فعلوا ساعة وصلنا إلى الفناء . . . فانضم بعضنا إلى حلقة الرقص ، وهم يقاسمون الأهلين تضاحك البشر والأنس والارتياح . . .

وقد علمت أن القرويين يحتفلون فى مثل هذه الساحة بعيد الصيف ، شهر الإشراق ، إذ يتقاصر الليل ، وتتقشع الظلمة ، ويتواصل الضوء الساطع البهيج .

عدنا إلى الحافلة ، لتسير بنا إلى بلدة « مورا » ، تلك البلدة التاريخية التى اشتهرت بحرب الاستقلال فى القرن السادس عشر . . . ولم تقتصر « مورا » على تلك الشهرة الوطنية أو السياسية ، وإنما أتيحت لها شهرة فنية جعلتها كعبة الفن الرفيع ؛ فهى بلدة الرسام العالمى « زورن » ، فيها داره ومتاعه ومرسمه ، وفيها متحف يصون آثاره التى تملأ العين من متعة ، وتملك النفس من مهابة وإكبار .

دار الرجل ذات طبقتين من الخشب ، طابعها ريفى ، ولكنه الريف المتحضر ، فكل محتويات الدار تريك الفن الجميل ممزوجا بروح الريف وخصائصه . . .

الأصونة فى الحوائط مصنوعة من الخشب الملون المزخرف ، والمدافئ متعددة على الطراز القديم ، والمشجب ما زالت عليه معاطف الرسام وقبعاته ، وثَمَّ مجموعة من الأوانى الفضية المنقوشة ، تعد فى طليعة المجموعات النادرة ، إلى غير ذلك مما ينبئ عن حياة فنية مترفة ، لا تزهد فى شىء من لذات العيش ونعيم الحياة . . .

وفى الدار حجرة عصرية خص بها الرسام صديقه « أوجين » ، ذلك الأمير الفنان الذى كان حفيا بالرسام الفنان ، ينزل عنده فى الفينة بعد الفينة ، ليمتع روحه بجو فنى خالص .

وفى فناء الدار كوخان طريفان ، بكل منهما مرسم ريفى ساذج ، وأحد هذين المرسمين مقصور على رسم النساء عاريات ، إذ كان « زورن » يهوى العرى ، ويتجلى هذا الهوى فيما أبدع من رسوم .

وقد مررنا بعد ذلك بحظيرة ملحقة بالدار ، تجمع ما كان يتخذ الرسام لانتقاله ورياضته من مركبات وزلاجات .

وزرنا متحف الفنان ، وهو مبنى عصرى يلتقى فيه الكثير من ألواحه ، ومن أروع ما رأيته فى المتحف لوح رسم فيه الفنان نفسه ، وهو فى ذروة رجولته ، وأوج شهرته . . . طلعة زاخرة بالقوة والفتوة والثقة بالنفس ، وعين نفاذة كعين الصقر مفصحة عن إرادة صلبة وعزم جبار ، وقامة مبسوطة مكتنزة ينفح منها عطر التعلق بالحياة ، والتشهى لما تحوى من متع ورغاب .

لم يكن فن « روزن » أول أمره خارجا عن نطاق المذهب الاتباعى القديم ، فالخطوط ثقال ، والألوان متميزة ، ولا شيء يبعث على التخيل والاستيحاء ، فلما حل « بباريس » تأثر بالمستحدث فيها من مذاهب الرسم، واتجه اتجاها من بعد ، فأصبحت رسومه خالية من التفاصيل الجامدة ، الخطوط ترف رفيفا ، والألوان منسجمة يمشى بعضها فى بعض على رقة وترفق ، والمنظر لا يعطيك روعته إلا إن تناءيت عنه ، فإذا قاربته لم تر فيه إلا بقعا من الألوان لا تسفر عن كيان !

هذا الفنان العظيم الذى دانت له الثروة ، وسعى إليه المجد ، كان وليد أب ألمانى وأم سويدية ، يعيشان فى القرية ، فقضى صباه معهما يرعى قطعان البقر ، وما لبث أبوه أن فارق الدنيا ، فاحتمل الفنان تبعة الحياة فى همة ومضاء ، فهو ابن صميم لهذا الإقليم الثائر للاستقلال ، المشبع بروح الحرية والتعويل على النفس ..

ظل الفنان يعمل ويعمل ، حتى أزهرت مواهبه ، وطار صيته ، فارتحل إلى بلاد أوربية وأمريكية ، ومكث فى « باريس » بعض حين ، واستقر به المقام فى بلدته الطيبة ، حيث الريف الحبيب إليه ، العزيز عليه ، وما زال فيه حتى اليوم ، تحيا روحه ، وتتنضر ذكراه !

انبعثت بنا الحافلة إلى مقاطعة « دار ليكبرا » نلم فيها بجانب من قرى تمثل الريف فى أظهر خصائصه . . . ونزلنا فى إحدى هذه القرى ، ليضيفنا فندق ريفى محفوف بالأزاهير ، ومن دونه تمتد المراعى والحقول . . .

على باب هذا الفندق استقبلتنا ربته العجوز ، وصبايا أربع مشرقات يُزهين بلبوس وطنى ، وهن يزلفن إلينا التحية فى أدب جم ، وعلى محياهن يترقرق بشر وطهر .

وجلسنا نحتسى أقداح الشاى ، والصبايا الأربع ينشدن لنا مقطوعات شعبية رائقة ، وكل شيء حولنا يتنفس أنفاس الطبيعة الصافية ، والفطرة السمحة ، لا صنعة ولا زخرف . . . فهذه القرية ليست موطن المحافظة على القديم فى طراز البناء وحده ، ولا فى الأثاث وحسب ، ولكنها تجمع إلى ذلك طابع المجتمع الريفى الذى يتميز بكرم الطبع ، وطيبة النفس ، وشيمة الصراحة والإخلاص .

وانتقلت بنا الحافلة إلى قرية أخرى ، فاجتزنا نهرا على شاطئه نوع من الزوارق طريف ، فهى زوارق تمتاز بطولها كأنها أعدت للسباق ، ولما سألنا عنها أجابنا مجيب بأنها تسمى « زوارق الكنيسة » وأنها خاصة بحفلات الأعراس ، منها يتألف موكب العروسين وذويهما فى اليوم الموعود ، فهى تمضى بالموكب إلى الكنيسة ، حيث تجرى مراسم الزواج . . .

وكان مقررا أن نتناول العشاء فى فندق للسياح على الطريق ، واستبان لنا أنه ليس مجرد عشاء ، وإنما هى حفلة ساهرة ، طاهرة الذيل ، تمتد إلى جوف الليل !

واستهل العشاء بالصحن التقليدى ، صحن الشطائر ، وتوالت بعده الصحون والصحاف مختلفة الألوان ، وتعددت معها الأشربة المنعشات ، وتعالى التضاحك والتصايح والتغنى . . . ولم يقتصر الأمر على الغناء ، وإنما صحبه الرقص ، بيد أنه رقص يؤديه الطاعمون وهم على المائدة لا يبرحون !

تلك هى المضيفة تنتخب أغنية فلندية خفيفة ، لها مقطع يتكرر ، والرفاق المتقابلون على المائدة يأخذ بعضهم بأيدى بعض ، ويهتزون هزات متجاوبة ، على إيقاع من ذلك المقطع المتكرر . . .

حقًّا أن الفنلنديين قوم ماهرون فى فن الأكل ، أو هم على الأصح يحذقون فن الهضم ؛ فهم يبتكرون رقصات هاضمة أثناء الطعام ؛ لكى يتاح لهم أن يطيلوا على المائدة جلوسهم آكلين ! . . .

ولم يترك الجمع مائدة الرقص ، أو رقص المائدة ، حتى بلغت الساعة الحادية عشرة ، قبل منتصف الليل... فعادت بنا الحافلة إلى القطار ، وضوء النهار الخافت يملأ الأفق . . .

وأذن القطار بالمسير ، متجهاً إلى الشمال . . .

أنباء وآراء

نظرات في رحلة موسكو

بقلم الدكتور عبد المنعم أبو بكر

في الحادى والعشرين من شهر نوفمبر سنة ١٩٥٧ سافر الوفد الثقافى المصرى إلى موسكو وعلى رأسه السيد الأستاذ فتحى رضوان وزير الإرشاد القومى، وتكوّن الأعضاء من السادة، المهندس عبد المنعم هيكل وكيل وزارة الشئون البلدية والقروية سابقاً وحلمى سلام رئيس تحرير مجلة «الإذاعة» والمثّال عبد القادر رزق وكيل إدارة الفنون الجميلة بوزارة التربية والتعليم، والدكتور على الراعى المدرس بقسم اللغة الإنجليزية بجامعة عين شمس وكاتب هذه الكلمة وهو أستاذ الآثار بجامعة القاهرة.

وكانت المهمة الأولى للوفد هى عقد اتفاقية ثقافية بين الاتحاد السوفيتى والجمهورية المصرية، والمهمة الثانية الاطلاع على مظاهر النهضة الثقافية فى روسيا واستيعاب أصولها وتلمس نواحيها المختلفة، وكان القصد من تكوين الوفد من أفراد مختلفى الثقافات أن يتسع مجال الدراسة أمامه ويحقق أكبر فائدة من الرحلة، ولو أننا لاحظنا جميعاً أن رئيس الوفد الأستاذ الوزير بمفرده كان يمثل فروعاً مختلفة من الثقافة المصرية؛ فقد مثل الأدب بمظاهره المختلفة، كما مثل أكثر من فرع من فروع الفن: الفن المسرحى والإذاعى والسينمائى والموسيقى والغنائى والفلكلورى؛ لقد كان سيادته مثلا يحتذى فى الدأب على رؤية كل شىء ومناقشة كل شىء واستيعاب كل شىء بجلد وصبر وتعمق يضرب به المثل.

لم تكن الرحلة سهلة هينة، بل كانت شاقة متعبة. ولست أشك أن محاولة الوقوف على مظاهر الحضارة السوفيتية فى ثلاثة أسابيع ليست من الأمور السهلة مهما كانت سبل المواصلات ممهدة والانتقال السريع مضمونا والفنادق فخمة مريحة.

إن روسيا تبلغ فى مساحتها سدس مساحة العالم، ويبلغ عدد سكانها أكثر من مائتى مليون نسمة، وتمتد أراضى الاتحاد السوفيتى إلى ما يقرب من نصف عرض الكرة الأرضية؛ ففى حين تلاصق حدوده الغربية بولونيا نجد أن حدوده الشرقية هى جزيرة راتمانوف التى فى قلب مضيق بيرنج الذى يفصل آسية عن أمريكا. ولقد تركزت كل عوامل التوجيه فى العاصمة موسكو؛ ولذلك كان من أشق الأمور أن نتعرف ما يجرى فى هذه الدولة الشاسعة الأرجاء من نشاط ضخم فى النواحى الثقافية فى مثل هذه الفترة القصيرة. لقد بقينا فى موسكو ١٣ يوما وفى لينينجراد ثلاثة أيام وفى طشقند أربعة أيام، ولست أبالغ إذا قلت: إن كل دقيقة من هذه الأيام العشرين كانت تستغل فى المشاهدة والزيارة والاستيعاب.

لقد كان البرنامج يبدأ يومياً من الساعة التاسعة صباحا ولا ينتهى قبل منتصف الليل ، وكانت المشكلة الكبرى التى تواجهنا هى تحديد وقت الغداء ، ولم نستطع فى مرة واحدة أن نفى بوعدنا بالنسبة إلى المطعم الذى نأكل فيه ، كنا بطبيعة الحال نود دائماً أن نحافظ على الموعد الذى حددناه ولكن مع الأسف كنا فى غمرة الزيارات لا نعود إلا متأخرين ساعتين على الأقل أو أربع ساعات على الأكثر .

لقد كانت رحلتنا إلى موسكو فى الطائرة النفاثة ت ١٠٤ ، وهى بلا شك طائرة جبارة ، سرعتها تزيد على ألف كيلومتر فى الساعة ، وتحلق فى السماء على ارتفاع عشرة كيلو مترات بحيث إن راكبها يشعر أنه أصبح بمنأى عن الأرض وساكنيها إذا أطل من نافذتها ؛ فهو لا يرى من تحته إلا كتل السحاب تمتد كجبال من الدخان تختلف ألوانه من الأسمر القاتم إلى الأبيض الناصع . وهذه السرعة الخيالية ليست إلا عملية حسابية ؛ إذ كانت تبلغ إلينا على أساس الآلات الميكانيكية الكبيرة ، أو قل على أساس أننا قطعنا المسافة بين القاهرة وموسكو فى أقل من خمس ساعات ، على حين أن شعورنا فى داخلها أننا نركب طائرة تقف بنا فى الفضاء ولا تهتز إلا عندما تميل بنا تارة إلى اليمين وأخرى إلى اليسار ، ولكنها حركة كلها رشاقة وحنو ، وأقول رشاقة لأننا لم نشعر بتلك الهزات العنيفة التى نجدها فى الطائرات العادية عندما تسقط فى الجيوب الهوائية .

والطريف حقاً ذلك الشعور الذى أحسست به والطائرة تعبر الفضاء فوق الأراضى اليونانية ؛ فقد رأينا أكثر من طائرة نفاثة من الطراز الأمريكى تحلق حولنا ومن فوقنا ، كان هذا الشعور يشبه ما يحس به إنسان يسير وحيداً فى صحراء مقفرة لا أنيس فيها ولا زميل ، وإذا به يلقى قافلة أخرى : شعور غريب غمرنى بالطمأنينة وجعلنى ألمس أننا لسنا وحدنا نحلق بين السماء والسحاب ، بل هناك من يشاركنا فى هذا الأمر . لقد تحركت الطائرة من مطار القاهرة الدولى الساعة الثامنة صباحاً يوم الخميس ، وبعد عشر دقائق من تحليقها كنا فوق البحر المتوسط ، وبلغنا مطار بودابست بعد ثلاث ساعات ، ثم استرحنا هناك فترة طويلة كادت تصل إلى ثلاث ساعات ، ومن ثم حلقت بنا الطائرة حوالى الساعة الثانية ووصلنا إلى موسكو بعد ساعتين أى فى الساعة الرابعة بعد الظهر .

موسكو تلك المدينة الضخمة الكبيرة المتسعة الأرجاء التى يعيش فيها ما يقرب من تسعة ملايين نسمة ، موسكو التى اعتقدت أن درجة البرودة فيها لا بد أن تكون فى مثل هذا الشهر قد بلغت ١٥ درجة تحت الصفر ، والتى كنت أتخيل أبنيتها وقد ارتفعت فوقها القباب ، وأعتقد أن الزائر فيها لا يستطيع إلا أن يتحرك بقدر ولا يسير إلا تحت حراسة ! لقد وجدت درجة الحرارة هناك حول الصفر ، ووجدت أن القباب فيها ليست إلا مظهراً من مظاهر الأبنية القديمة التى ترجع إلى القرنين السابع عشر والثامن عشر ، ثم وجدت أيضاً أن فى الاستطاعة الخروج والتجول والوقوف أمام وجهات المحال التجارية دون مرافقة المترجمين .

موسكو ليست مدينة فحسب ، بل هى عالم قائم بنفسه تزاحمت فيه مظاهر ثقافية لا عد لها ولا حصر : رأينا منها ما استطعنا ، وحاولنا أن ندخل فى إمكانياتنا البشرية أكبر عدد من هذه المظاهر ، لقد رأينا مسارح مختلفة ومصانع ومعارض ومتاحف وقصورا ، وزرنا الجامعة ولم نتخلف عن مشاهدة معالم المدينة القديم منها والحديث ، ولم ننس أن نلتقى أيضاً تلك الشخصيات الفذة التى نقرأ عنها الكثير كل يوم على صفحات الصحف والمجلات مثل فوروشيلوف وبولجانين وخروشتشوف وجروميكو وميكويان ، ثم وزير الثقافة ، ذلك الرجل الفذ المملوء حيوية ونشاطا أى السيد ميخايلوف . إن الآثار التى تركتها فى نفسى زيارتنا لموسكو كثيرة متزاحمة ، وهى مع كثرتها وتزاحمها مختلفة متباينة ، واختلافها ينصب على أن بعضها كان نتيجة لتقدير كبير يصل إلى حد الإعجاب ، وبعضها

الآخر كان نتيجة لدهشة من اعتقد أنه سيلمس تقدما أكثر مما وجد . ويسرنى أن أكرر هنا أن الجهود التى يبذلها المسئولون فى الاتحاد السوفييتى جهود جبارة ، ولكنها لم تثمر كلها تلك الثمار التى يود بعضنا أن ينشرها على العالم ، ولست أنسى ما قاله لى زميل مثقف من المشتغلين بالدراسات القديمة من أن الثورة التى حدثت عام ١٩١٧ أخذت على عاتقها إعداد المنزل وترميمه والقضاء على عوامل الفساد فيه ، وكانت هذه مهمة صعبة شاقة استمرت حتى عام ١٩٣٩ حين قامت الحرب العالمية الثانية ، والعالم يعرف ما قاسته هذه البلاد من أعمال التخريب الذى لا مثيل له فى التاريخ البشرى . ومهمة الاتحاد السوفييتى منذ عام ١٩٤٥ هى بعينها مهمته التى سار فيها إبان الفترة التى سبقت الحرب . وعلى هذا الأساس لم تتمتع روسيا حتى الآن بفترة تتصل فيها أعمال التنسيق والتعمير والترميم .

ولست أود هنا أن أتحدث عن مظاهر التقدم الكبير فى ميادين العلوم البحتة والصناعة والزراعة وهى ميادين سمعت عنها شرحا مطولا .

وأقرر كأستاذ جامعى أن الجامعة هى أهم ما استرعى نظرى فى موسكو . لقد أسسها العالم الشهير « ميخائيل ڤاسيليڤتس لومونوسوف » منذ أكثر من مائتى سنة ، وقام الاتحاد السوفييتى بتشييد بناء ضخم لهذه الجامعة منذ بضع سنوات (١٩٥٣) ، ويتكون هذا البناء الشامخ فوق تلال لينين من ٣٢ طبقة ، وتبلغ مساحة الأرض التى أقيم فوقها هذا البناء ٢,٧٥٠,٠٠٠ متر مربع ، ويحوى ٤٠ ألف حجرة وصالة ، ولقد خصصت هذه الجامعة للدراسات المختلفة الموزعة على اثنتى عشرة كلية ، ويدرس فيها ٢٣ ألف طالب فى مرحلة الليسانس و ٢٠٠٠ طالب فى مرحلة الدكتوراه (الدراسات العليا) . ويبلغ عدد كراسى الأستاذية ٢١٠ كراسى . وهناك فضلا عن ذلك — المدينة الجامعية التى تتسع لأكثر من ١٢ ألف طالب يسكنون ٦ آلاف حجرة ؛ أما مكتبة الجامعة فهى تحوى أكثر من خمسة ملايين ونصف مليون مجلد .

وتتبع الجامعة هناك نظاما دقيقا فيما يتعلق بقبول الطلاب ؛ فهم يعقدون امتحانات للطلاب الذين يرغبون الالتحاق بالجامعة ، وهذه الامتحانات تتكون من أكثر من ورقة يطلب فيها من الطالب أن يكون على ثقافة معينة تؤهله لدخول الجامعة عامة ، ثم تقوم كل كلية بانتخاب العدد اللازم لها ممن نجحوا فى الامتحان . وليس فى الروسيا مرحلة تخصص فى الدراسة الثانوية ، بل إن جميع الطلاب يدرسون منهجا واحداً يشمل مواد بعضها يؤهله للالتحاق بالكليات النظرية ، وبعضها الآخر للكليات العلمية . ومن الطريف أن نعلم أن العدد الذى يقبل فى الجامعة كل عام يقل بكثير عن نصف عدد الناجحين فى شهادة التعليم الثانوى . ولا تعترف الجامعة فى موسكو بنظام الانتساب ، ولكنها تسمح بدراسات مسائية لعدد كبير من الطلاب الذين فضلوا العمل فى الحياة العامة بعد الدراسة الثانوية مباشرة ، إلا أنهم أظهروا من النبوغ ما يؤهلهم للدراسات الجامعية ، وهذه الدراسات المسائية تشمل مناهج الدراسة فى الكليات النظرية والعملية .

ومما أسعدنا حقيقة وأثلج صدورنا أن نعلم من السيد مدير جامعة موسكو بأن أبناءنا المصريين وعددهم ٢٢ طالباً قد تمكنوا من إتقان اللغة الروسية فى مدة تقرب من ستة شهور ، كما أنهم جميعاً فازوا فى المرحلة الأولى من التعليم الجامعى بدرجة الامتياز ، وهؤلاء هم الرعيل الأول من الطلاب المصريين الذين ذهبوا إلى موسكو للتخصص فى علوم الذرة .

وقد أعجبت إلى ذلك بمتاحف موسكو ، ويأتى فى المقدمة متحف « تريتيا كوف » حيث تعرض مجموعة ضخمة من اللوحات التى ترجع إلى القرن التاسع عشر من الفنانين الروس والأوروبيين وتستمر إلى القرن العشرين ، ثم يأتى بعده متحف « پوشكين » للفنون الجميلة حيث تعرض آثار الشعوب القديمة ، مصرية وبابلية وإغريقية

ورومانية ، ثم لوحات من الفنانين القدامى من القرنين السابع عشر والثامن عشر، كما أن هناك بعض الصالات التى تعرض بعض اللوحات من فنانى القرن العشرين ، مثل أوجست رنوار وبول جوجان . وإن أنس فلا أنس مطلقا إقبال الجماهير على زيارة متاحف موسكو . إن هذا الإقبال يخرج عن الحدود المألوفة ، ويصل إلى نوع من الزحام والتسابق لم أر له نظيراً فى أى بلد من بلاد أوروبا . لقد بلغ عدد زوار متحف تريتيا كوف يوم زرناه أكثر من عشرة آلاف زائر تكدسوا فى صالاته وأبهائه وحجراته فى مظاهرة لا مثيل لها فى أى مكان آخر . ومن الطريف أن هذا العدد الكبير يمثل ألوانا مختلفة من الثقافات : فمنهم العامل ومنهم المزارع ومنهم الصانع ومنهم من يبدو عليه الاشتغال بالثقافة ، ومنهم الكهل ومنهم اليافع ومنهم الذى لم يبلغ بعد سن الرشد ، خليط عجيب من الناس ، والكل يندفع فى طابور لا آخر له متنقلا بين رحبات المتحف . ومن الطريف أيضاً أن نسمع من المسئولين الذين رافقونا فى زيارة هذا المتحف أن الزحام لا ينقطع طوال أيام الأسبوع . وإنى لا زلت متحيرا فى أمر الدافع الشخصى الذى جعل مثل هذا الخليط المتباين من الناس يقبلون على زيارة متحف « تريتياكوف » للفن الحديث ، وخاصة أننى أعلم أن تذوق الفنون الرفيعة يحتاج إلى قدر معين من الثقافة لا شك أنه لم يتوافر لكثيرين ممن قابلناهم يوم زيارتنا لهذا المتحف .

أما فن « الباليه » فى موسكو فحدث عنه وعن ارتقائه ولا حرج ؛ فهو فن أصيل فى روسيا ، ارتبط بها كما ترتبط هى به . ولقد شاهدنا منه باليه « الزهرة الحمراء » حيث رقصت الراقصة العالمية « أولانوفا » فأبدعت ، ثم باليه « نافورة باغجه سراى » حيث رقصت الراقصة « شترخوفا » فكانت هى الأخرى رائعة ؛ ولا غرابة فى ذلك فهم يضعونها فى المرتبة التالية « لأولانوفا » ومنهم من يؤكد أنها فاقتها .

وشاهدنا أيضاً فى مسرح بولشوى الكبير ليلة وصولنا أوبرا « كارمن » كما رأينا مسرح « الدمى » (الماريونيت) وأعجبنا أيما إعجاب بمهارة القائمين على تحريكها .

ولست أريد أن أغضب أهل موسكو بأن أهمل الحديث عن محطات « المترو » فيها ؛ فهم يعتقدون أنها متاحف لا محطات ؛ وذلك لأنهم حاولوا إبراز مواهبهم الفنية المعاصرة فى تجميل أركانها وزخرفة جدرانها وسقفها ويقولون : إن السبب فى إعطاء كل هذه الأهمية لمحطات المترو هو أن أهل موسكو يكادون يقضون فيها أكثر من نصف أعمارهم . وهم أحرار فيما يعتقدون ؛ أما أنا فأعتقد أن مثل هذا الجهد ومثل هذه التكاليف لو أنها وجهت نحو تشييد المساكن لكانت الأزمة السكنية المتفشية الآن فى أنحاء موسكو أخف وطأة وأقل أثراً .

وليس من شك فى أن مكتبة لينين فى موسكو هى مفخرة الاتحاد السوفيتى ، فهى تضم مجموعة من أضخم مجموعات الكتب فى العالم ؛ إذ تتكون هذه المكتبة من ١٩ مليون مجلد ، منها ما يقرب من ثلاثة ملايين من الكتب المنشورة بلغات غير اللغة الروسية ، وبها أكثر من نصف مليون من المخطوطات بعضها يعتبر من المخطوطات النادرة ، كما أن بينها كثيراً من الأوراق البردية المكتوبة بالخط الهيروغليفى والخط الديموطيقى المصرى القديم . ولقد وزعت كتبها على قاعات عدة للمطالعة بحيث تختص كل قاعة بنوع معين من العلوم ، كما أن بها عدة حجرات تكدست فيها كتب الأطفال ومجلاتهم .

لقد زرنا « الكرملين » وقبر « لينين » و « ستالين » ورأينا القصور التى سكنها القياصرة والتى أصبحت الآن متاحف تنطق محتوياتها بما كان عليه حكام روسيا من بذخ يفوق الوصف ورفاهية قل أن ذاقت مثلها أية أسرة ملكية أخرى فى أوروبا ، وتجولنا فى أبهاء المعرض الزراعى الصناعى ، ووقفنا على الجهود الجبارة التى تقوم بها روسيا للتفوق فى هذين الميدانين ، كما رأينا القمر الصناعى الأول « سبوتنك » ، ولقد علمنا أن روسيا

حاولت مرتين قذف « القمر سبوتنك » وفشلت المحاولة الأولى ، فاحتفظوا بالقمر فى معرضهم ونجحت ، المحاولة الثانية والثالثة ولا يزال القمران يدوران حول الأرض .

أما رحلتنا إلى لينتجراد فقد كانت قصيرة ؛ إذ مكثنا هناك ثلاثة أيام زرنا فيها مقر لينين ومتحف «الأيرميتاج» والمرفأ ، كما شاهدنا فيها باليه « بحيرة البجع » ، ولقد استغرقت زيارتنا « للأيرميتاج » يوما كاملا ؛ فهو يعتبر بحق سيد المتاحف لا لضخامته فحسب ، بل لما يحويه من روائع التحف لكل عصر من عصور الحضارة البشرية شرقا وغربا منذ أقدم العصور حتى عصرنا الحالى . وإنى فى الواقع أعتب على علماء الروس عدم عنايتهم بنشر علومهم على الناس ، وذلك لأننى شاهدت فى هذا المتحف مجموعات من آثار عثروا عليها فى بلاد القوقاز ترجع إلى الألف الثانى قبل الميلاد . ومع تتبعى لنتائج الأبحاث العلمية التى تقوم بها البعثات فى جميع أنحاء العالم القديم كانت هذه هى المرة الأولى التى سمعت فيها بأخبار هذه الحضارة المتقدمة التى أينعت فى مثل هذا العصر المبكر فى أواسط آسية .

وكانت رحلتنا إلى طشقند مفيدة لنا بشكل واضح ؛ إذ أن طشقند هى عاصمة جمهورية « أوزبكستان » التى تشتهر بحضارتها الإسلامية ؛ ففيها أيضاً سمرقند وبخارى ، ومنها خرج ابن سينا والبخارى والبيرونى وغيرهم من المتفقهين فى الدين والعلوم الإسلامية . ويبلغ عدد سكان هذه الجمهورية ثمانية ملايين نسمة ، منهم أكثر من ستة ملايين من المسلمين . والمدينة تبدو عليها مسحة شرقية واضحة ، وتحوى كل المرافق العامة التى فى أية عاصمة كبيرة : فيها أوبرا متسعة عبارة عن بناء ضخم كبير بنته الحكومة منذ أربع سنوات فقط وجعلت منه — أو قل : أرادت أن تجعل منه — تحفة فنية ؛ إذ بنته على الطراز الإسلامى العربى ، وغطت جدرانه الداخلية بعناصر زخرفية هندسية إسلامية مفرغة على طريقة النقش العالى ، ولكنهم أكثروا منها ، وجعلوا الحائط الواحد ينوء تحت عبء هذه الزخارف بشكل يدل على ذوق فنى غير مرهف . ثم هناك « معهد للموسيقى » حيث تدرس أصول الموسيقى الغربية والشرقية وحيث يقومون بمحاولات جمة لإرساء الموسيقى الأوزبكستانية على قواعد الموسيقى الغربية . وللوصول إلى ذلك نراهم يحاولون إحداث تغييرات شاملة فى الآلات الموسيقية المعروفة لدينا مثل « الربابة » و « القانون » و « العود » ثم « الدف » . وهناك أيضاً دار الإذاعة المبنية على أحدث الطرز الخاصة بهذا الغرض ، ثم هناك المتحف والجامعة ودار الكتب . وفى آخر الأمر هناك المسجد ، وقد ألحقت به مدرسة لدراسة الفقه الإسلامى ودار للإفتاء . وهذه المدرسة يدخلها الطلاب بعد إتمام الدراسة الثانوية ، ومهمتهم الإلمام بالشريعة الإسلامية والتفقه فى الدين الإسلامى ، وبعد تخرجهم يوزعون على مراكز الإفتاء فى الجمهورية .

ولعل من الواجب على كأحد المشتغلين بالدراسات المصرية القديمة أن أنوه فى ختام كلمتى هذه بالجهود التى لمستها فى موسكو والتى تظهر عناية العلماء الروس بالحضارة المصرية القديمة فى كل عصورها . لقد رجعت بحصيلة كبيرة من المطبوعات العلمية لا أستطيع أن أبدى فيها رأياً مدروساً ولا غير مدروس ؛ لأنها جميعاً مكتوبة باللغة الروسية التى أجهلها تماما ، وكنت أحب من زملائنا علماء الروس أن يترجموا بعضاً من أمهات هذه الكتب إلى إحدى اللغات الأوروبية وخاصة أنهم جميعاً متضلعون فى إحدى هذه اللغات .

لقد رجعنا من هذه الرحلة بفوائد جمة ، لعل أهمها أن الاتصال الثقافى بين الشعوب هو أقوى ألوان الاتصال وأعمقها أثراً فى النفوس .

* * *

ما الأدب العلمي؟

بقلم الأستاذ أنور عبد الملك

موضوع الأدب العلمي ، أو الرواية العلمية بوجه أدق science-fiction يكاد يكون جديداً بالنسبة لثقافتنا المصرية والعربية ، بالرغم مما له من مكانة فى آداب أوروبا وأمريكا منذ أواخر القرن التاسع عشر ، وخاصة منذ أن ظهرت روايات الكاتب الفرنسى النابغة جول ڤيرن Jules Verne ، أول من ألف الرواية العلمية أو رواية الخيال العلمى .

وكان لدخول العالم فى العصر الذرى بعد الحرب العالمية الثانية ، ثم إطلاق القمر الصناعى الأول من الاتحاد السوفييتى يوم ٤ من أكتوبر ١٩٥٧ أثر بالغ فى القفز بهذا الموضوع — موضوع الأدب العلمى — إلى المقدمة : فتعددت المقالات والدراسات ، بل الكتب المعنية بدراسة معالم هذا الأدب ، وأدرك المثقفون فى الغرب والشرق على السواء أن تلك الكتب المزخرفة التى تصدر بالمئات وعلى أغلفتها رسوم خيالية عن الفضاء والأجرام السماوية والأراضى المجهولة والآلات الغريبة — أدركوا — أن هذه الكتب التى تكوّن فى مجموعها ما يسمى بالرواية العلمية ، أو رواية الخيال العلمى أصبحت لوناً من ألوان الأدب المعاصر لا يمكن إنكاره ولا تجاهله [1] .

وفجأة برزت أسئلة محيرة : ما الأدب العلمى ، أو الرواية العلمية ؟ وما الفرق بين هذا اللون من ألوان الأدب والخرافات والشعوذة الرخيصة ؟ ثم ما علاقة هذا الأدب العلمى بالعلم المعاصر ؟ وما علاقته بالمشكلات الاجتماعية الحالية ؟ وما دور الخيال ؟ وكيف يمكن التوفيق بين الخيال العلمى والواقع ؛ وهل يمكن أن يتكهن الأدب العلمى بالمستقبل؟ إلخ .

ومما ضاعف من حيرة الباحثين والقراء أن ازدهار الرواية العلمية فى عشر السنوات التى تلت انفجار القنبلة الذرية الأولى فوق هيروشيما وناجازاكى اقترن بانتشار شتى ألوان الأدب السلبى أو اللاعقلى Littérature de l'irrationnel : أدب الهرب من الواقع ، ورفض الالتزام والمسئولية : الأدب « الأسود » ، الرواية « البوليسية » ، الأدب الجنسى الانحلالى ، قصص المغامرات الخرافية العنيفة ، روايات التلهف على « الماضى الذهبى » ، ثم ذلك الصنف من الكتابات التى ظهرت أخيراً فى فرنسا وإنجلترا تعلن اليأس والتحلل وإنكار القيم وفقدان الاتجاه كما هى الحال فى الروايات الثلاث التى قدمتها فرانسواز ساجان وعند كولين ويلسون ، مؤلف « الدخيل » و « الدين والإنسان المتمرد » .

والسؤال هو : هل يمكن اعتبار الأدب العلمى ، أو الرواية العلمية جزءاً من هذه الموجة اللاعقلية التى تعم آداب الدول الغربية معبرة عن أزمتها العامة وفزعها من المستقبل ؟

• • •

نبدأ بالتعريف : ماذا نقصد بعبارة « الأدب العلمى»؟

(١) من أهم ما نشر أخيراً فى هذا المضمار العدد الخاص رقم ١٣٩ / ١٤٠ لشهر يوليو – أغسطس ١٩٥٧ من مجلة « أوروبا ».

والحق أن العبارة التى تستعمل عادة هى « الرواية العلمية » أو « رواية الخيال العلمى » ؛ وذلك لأن الأعمال التى تدخل فى نطاق هذا اللون من الأدب المعاصر إما روايات طويلة ، وإما قصص قصيرة . ومنذ سنوات قلائل ظهرت مسرحيات ، وقصائد شعرية تتجه الاتجاه نفسه [١] ، فأصبح من الممكن أن نتحدث اليوم عن « أدب » علمى يشمل الرواية والقصة القصيرة والمسرحية والقصيدة ، فضلا عن المسرحيات الإذاعية على اختلاف أنواعها .

وقد حاول بيير أبراهام رئيس تحرير مجلة « أوروبا » أن يهتدى إلى تعريف للأدب العلمى أو الرواية العلمية على أساس فكرة الزمان .

١ — وعنده أن موقف الأديب من الزمان هو الذى يحدّد نوع الأدب الذى ينتجه هذا الأديب .

(ا) فإذا ذهب الكاتب من الحاضر إلى الماضى ، كما هى الحال فى الروايات التى تدور فى الماضى القريب أو البعيد كان أشبه بالعالم الأثرى أو الفاتح أو المكتشف الجغرافى . إنه يسعى إلى الماضى وهو مسلح بكل ما وصل إليه العلم والتكنيولوجيا المعاصرة ، فيحتل منه مناطق مختلفة بحسب غرضه وغايته من هذه العملية .

(ب) ويستطيع الكاتب أن يفعل شيئاً آخر ، بأن يذهب من المستقبل إلى الحاضر : ويكون ذلك عند ما يصور لنا أشخاصاً لا نعرفهم من قبل بالرغم من وجودهم الفعلى فى عوالم أخرى متناثرة فى الفضاء ، يحضرون إلينا — أى إلى الزمان الحاضر المباشر ، زماننا نحن — من هذه العوالم الأخرى — أى من زمانهم الحاضر الذى ما زلنا نجهله والذى هو بالنسبة إلينا زمان ممكن الوجود ، لم يتحقق بعد ، أى زمان مستقبل ، وهؤلاء الأشخاص إنما يحضرون إلينا لأحد غرضين : إما للغزو والدمار ، وإما للتعارف والسلام .

(ج) ويستطيع الكاتب فى المقام الثالث أن يذهب من الحاضر إلى المستقبل ، وأن يتخيل هذا المستقبل ، وتفاعل الإنسان وهذه العوالم وتلك الأحداث والكائنات المجهولة له اليوم ، فى حاضره ، وهذا ما يسميه إبراهام باسم « رواية التوقع » roman d'anticipation.

وعنده أن « الرواية العلمية » roman scientifique أو science-fiction تتكون من النوعين الثانى والثالث ، أى من الروايات التى يذهب فيها الكاتب من المستقبل إلى الحاضر ، ومن روايات التوقع .

ولكن ، هل يمكن الاكتفاء بهذه النظرة الزمانية لتعريف الأدب العلمى ؟ .

لا نظن ذلك ؛ فهناك عدة اعتبارات أخرى لا بد من الوقوف عندها .

٢ — تقوم الرواية العلمية على أساس فكرة الممكن ، أى على أساس الإمكانيات التى يمكن أن يحققها العلم لو تطور من حاضره الفعلى تطوراً منطقياً معقولا . وهذا هو الفرق بين الخرافة وأحلام اليقظة واليوتوبيا من ناحية ، وبين الرواية العلمية من ناحية أخرى .

وإذا ألقينا نظرة تاريخية سريعة على نشأة الأدب العلمى وتطوره تبينا أنه لم ينشأ إلا فى النصف الأخير من القرن التاسع عشر ، أى فى عصر انتصار الثورة الصناعية الأولى بفضل العلم الحديث فى الفيزياء والكيمياء وعلم الحياة والفلك والرياضيات . إنروايات جول ڤيرن و ه . ج ويلز H. G. Wells وكاريل كابيك Carel Kapek وراى برادبورى Ray Bradbury وغيرهم تبدأ كلها من نتائج العلوم ، وتستند عليها لتنسج ما تتخيله من أحداث وأشخاص وعوالم . أما الكتب الخرافية فهى لا تعبأ بالعلوم وإنما تطلق الخيال الذاتى يرسم فى الفضاء أوهاماً وأحلام يقظة تذهب فى الكثير من الأحيان إلى القول بالغيبيات وبالسحر .

(١) لعل أول قصيدة شعرية فى الأدب العلمى المعاصر هى قصيدة « أربع خطوات فى اليوتوبيا » لشارل دوبشنسكى فى العدد ١٣١ / ١٤٠ من مجلة « أوروبا » .

٣ — ثم هناك فكرة هامة تتقدم على أساسها الرواية العلمية ، ألا وهى فكرة المواجهة أو المجابهة Confrontation ففى كل رواية علمية نجد طرفين : الواقع الحاضر ، وواقعاً آخر مستقبلاً ، سواء أذهبنا إلى هذا المستقبل من واقعنا الحاضر أم جاء هو إلينا كما سبق أن بيناه . بل قد يكون هذان الطرفان « موجودين » فى زمان واحد ، ولكن فى بيئتين مختلفتين كل الاختلاف بحيث يُحدث التقاؤهما مشكلة حقا . بل قد يكون هذان الطرفان هما الإنسان كما صاغته بيئته الأرضية المعاصرة من ناحية ، وأدوات متقدمة تتيح له أن ينتقل إلى بيئة مغايرة كل التغاير ولو لم يقابل أحداً فى هذه البيئة . وإنما الشيء المشترك ، فى كل من هذه الأحوال هو فكرة الغيرية ، فكرة المواجهة أو المجابهة بين طرفين ، واحد منهما فقط هو الإنسان « الطبيعى » كما هو على سطح المعمورة .

هذه إذن هى الملامح العامة الرئيسية للأدب العلمى .

* * *

نخطو الآن خطوة تحليلية جديدة ، نتساءل فيها عن علاقة هذا الأدب العلمى بالعلم :

يرى بعض الأدباء أن الأدب العلمى يقف من العلم موقفاً مزدوج الدلالة : فقد لاحظ النقاد أن هناك أخطاء كثيرة فى عدد كبير من الروايات العلمية ، وفى روايات جول ڤيرن بالذات ؛ وذهبوا إلى أن الأدب العلمى لا يعبأ بالعلم الدقيق ، وإنما يستغل « لافتة » العلوم لإطلاق الخيال على سجيته ؛ وعند نقاد آخرين أن الأدب العلمى ليس أدباً بحال من الأحوال ، ولكنه تبسيط للعلوم من حيث إمكانياتها المستقبلة . وكانت حجة هؤلاء أن نفسية أبطال هذه الروايات لا يعالجها المؤلفون علاج الكتاب العاديين للأبطال العاديين ، بحيث تبدو هذه الشخصيات سطحية ، لا كيان لها ، وكأنها من صنع الخيال .

وعندنا أنه يجب على الباحث والقارىء أن يميز بدقة بين مختلف العناصر التى تتداخل هنا :

١ — العنصر الأول — والأساسى — هو أنه ليس ثمت أدب علمى بدون علم . إن الأدب العلمى يعبر عن إيمان عدد متزايد من الكتاب والقراء بالعلم الحديث ، وبإمكانياته الهائلة ، وبمقدرته على فتح أبواب المستقبل وحل جميع المشكلات والمعضلات التى تقف فى وجه سيطرة الإنسان على الطبيعة ، على الزمان والمكان .

٢ — هناك اتجاه فى عدد غير قليل من الروايات والقصص العلمية لإحياء الأساطير القديمة والعودة إلى الخوارق . إن كتاب هذا النوع من الروايات والقصص يستغلون إيمان القراء بالتقدم العلمى وإمكانياته اللا متناهية لإحلال التخمينات الذاتية محل الاستنتاجات المنطقية . إنهم يتساءلون : « هب أن جهاز الإرسال هذا لم يعد يرسل إشارات وإنما أخذ يرسل أحياء فى الفضاء — فماذا يحدث ؟ » إلى غير ذلك من الاتجاهات التى تمتُّ إلى السحر دون العلم (كإعادة اكتشاف أسرار قدماء المصريين أو المايا أو رهبان التبت مثلا) . ولا شك أن هذه الروايات والقصص يجب وضعها خارج نطاق الأدب العلمى كما عرفناه .

٣ — العلم المعاصر — كما قلنا — هو نقطة البدء فى كل رواية أو قصة علمية تستحق هذه التسمية ، ولكنه لا يعدو أن يكون مجرد نقطة بدء ، وقد تكون هناك ثغرات فى معارف الكاتب الروائى مهما حاول الإحاطة بموضوعه أو الاستعانة بالخبراء : فالعالم يستعمل العقل والمنطق ، ويعتمد على الحدث والواقع ؛ أما مؤلف الأدب العلمى فهو يمزج بين هذا الروح العلمى وخيال يحاول أن ينفذ إلى المستقبل ؛ ومن هنا كانت عدم الدقة فى كثير ، وهى ظاهرة لا تكفى للقول بأن الأدب العلمى بعيد عن العلم .

٤ — وبديهى أن الشخصيات فى هذه الروايات والقصص العلمية لا يمكن أن تكون شخصيات « سوية » من حيث البنيان السيكولوجى ؛ فهى تتحرك فى أبعاد ليست كلها أبعادنا نحن ، وذلك عند ما يقابل رجل معاصر مثلا غادة من المريخ ، أو يكون عليه أن يتعامل

هو وأجسام وأجهزة وأجواء مجهولة ؛ ومن هنا خرجت هذه الشخصيات يعوزها ما نعهده فى الشخصيات الروائية العادية من محاكاة لحياتنا اليومية ، أى أن شخصيات الرواية أو القصة العلمية شخصيات نصف حقيقية ؛ إنها مشروعات شخصيات لم تتحقق بعد .

* * *

والآن ، ما علاقة الأدب العلمى بالواقع الاجتماعى الذى يحيط بالإنسان المعاصر من كل مكان ؟

هنا أيضاً يشتد الجدل بين النقاد والقراء ، ولا سيما أن الطابع العام للأدب العلمى — كما رأينا — إنما هو تعدى الواقع العلمى المعاصر بوساطة مزيج من العقل والخيال للانطلاق فى أبعاد المستقبل أو الوجود الغيرى ؛ كيف إذن نتحدث عن علاقة مثل هذا الأدب بالواقع الاجتماعى وهو واقع يتسم بالطابع المادى الواقعى ؟

١ — إن معظم الروايات والقصص العلمية تعكس الواقع الاجتماعى الذى يعيش فيه مؤلفوها ، وقراؤها ، إنها تعكس هذا الواقع الاجتماعى من حيث إنها تبدأ من آخر ما وصل إليه العلم ، العلم بوصفه جزءاً هاماً من هذا الواقع الاجتماعى ، ولكنها تعكس عناصر أخرى من هذا الواقع الاجتماعى أيضاً :

فهذا جول ڤيرن مثلا يؤلف « عشرون ألف فرسخ تحت سطح البحار» فى عصر دكتاتورية الإمبراطور نابليون الثالث ، فيقدم لنا شخصية القبطان « نيمو » العالم الحر الذى قرر أن يجوب البحار والمحيطات فى الغواصة « نوتيلوس » بعيداً عن الطغيان ، بحيث تصبح ملاذاً للأحرار المضطهدين من كل بلاد العالم .

وهذا رى براد بورى أشهر كتاب الأدب العلمى فى الولايات المتحدة يصور لنا عالماً بشعاً سيطرت عليه المكارثية ، عالماً يعلن أن الكتاب هو العدو الأول . إننا نرى مونتاج ، بطل رواية « فارنهايت ٤٥١ » ، يحرق الكتب ، شأنه فى ذلك شأن جميع زملائه ، ثم يأتى اليوم الموعود عندما يقابل مونتاج كلاريسا التى لا تؤمن بالأفكار السائدة . إنه يشعر أن شيئاً ما يكمن فى هذه الكتب التى يحرقها ، إنه يفتح كتاباً ، وفجأة يدرك الحقيقة : الكتاب صديق الإنسان ! أما أعداء الإنسان فهم أولئك الذين يأمرون بإحراق الكتب ! إنه يفر من المدينة إلى الغابة حيث يعيش المثقفون الذين هضموا جميع الكتب فأصبحوا بدورهم مكتبات حية ، وهناك يقبل مونتاج أن يتزعم جماعتهم ، وأن يصبح ضمير الإنسانية ، وأن يقف فى وجه جيش الرجال الآليين الذين يحاصرون الغابة من كل مكان .

ولا شك أن هذا النوع من الأدب العلمى الذى نجده عند جول ڤيرن ، وكارل كابيك ، ورى براد بورى مثلا — يقف من الواقع موقفاً يمتاز بالرغبة فى القضاء على مفاسده والخلاص من مصائبه ، وهو موقف يسير — لا شك — فى اتجاه التقدم .

٢ — ولكن هناك نوعاً آخر من الأدب العلمى ينعكس فيه الواقع الاجتماعى وتغلب عليه فكرة الخوف : إن معظم الروايات والقصص العلمية والمسرحيات الإذاعية الأمريكية (ومنها مسرحية أورسن ويلز عن غزو سكان المريخ للأرض عام ١٩٤٩) تعكس روح الحرب الباردة . إننا نقرأ فيها قصص معارك بين العوالم ، بل بين الأنظمة الشمسية ، وغزوات الأرض عن طريق الفضاء . إنها قصص دمار وفناء ، وكلها تعكس عقلية الحرب الباردة التى تمهد فى ذهن أصحابها إلى الحرب الذرية الشاملة .

وهنا أيضاً يعكس هذا الصنف من الأدب العلمى الواقع الاجتماعى المحيط به ، ولكنه هذه المرة يقف منه موقفاً رجعيًّا معادياً للإنسان والحياة والتقدم والسلام .

* * *

بقيت مسألة دقيقة هى أن الأدب العلمى يدور كله — أو أكثره — خارج أرضنا التى نعيش فيها ، إنه الخيال العلمى كما قلنا . ولكن : أليس هذا الخيال نوعاً من أنواع الهرب من الواقع ؟

إن هذا السؤال يقودنا إلى مناقشة العلاقة بين كل من

العقل والوجدان، بين المنطق والخيال، فى المعرفة الإنسانية وفى الحياة العملية ، وهى مناقشة لا يمكن أن نعرض لها هنا إلا عرضاً عابراً : يكفى أن نذكر أن معظم الناس يعتقدون أن هناك تضاداً بين الطرفين : فالعقل المنطق أداة للبحث العامى والدراسة النظرية ؛ أما الوجدان فمجاله الأدب والفن . إنها تفرقة صحيحة إلى حد ما ، ولكنها تخفى الروابط التى تربط بين العقل والوجدان فى جميع العمليات الإنسانية : فى الاختراع العلمى مثلا ، وفى صياغة العمل الفنى كالسمفونية أو التمثال المنحوت أو الرواية ، وهى روابط تتفاوت من حيث العمق ومن حيث أهمية الدور الذى يلعبه كل من هذه العناصر .

ومن هنا يمكننا أن نفهم معنى قول جوته : « إن المخيلة تفتح الطريق للعقل . » وهذا ما يحدث بالضبط فى الأدب العامى . نعم : هناك خروج من هذا العالم ، ومن أبعاد حياتنا اليومية، ولكنه ليس خروجاً تعسفياً يقصد إلى الخرافة ، بل هو خروج أشبه ما يكون بالفتح والتنقيب ومحاولة إيجاد مزج أوسع من هذه الأرض التى نعيش فيها محاصرين من كل مكان بالأزمات والقيود والتهديد والحروب والموت . إن هذا « التنقيب الخيالى » ينقل القارىء إلى مواقف جديدة كل الجدة، ولكنه يفعل ذلك بوساطة التطورات الممكنة للعلم كما هو اليوم . إن الخيال يتخطى العقبات ويتجاهل الأبعاد التقليدية ، ولكنه ما إن يفعل هذا حتى يلجأ إلى العلم ليتصرف هناك ، فى هذا الموقف الجديد .

ولكن : أليس هذا « التنقيب الخيالى » هرباً ؟

إن أدب الهرب من الواقع هو ذلك الذى يعرض لنا أحداثاً وأشخاصاً يقفون من مشكلات الإنسان موقف العزلة أو الرفض ، وكأن المعطيات الاجتماعية لا تؤثر فى كل لحظة من لحظات حياة كل منا ، بما فى ذلك أبعد الناس عن الحياة الاجتماعية ! وهو أدب يريد إيهام القراء بأن الشر الذى يحاصرنا من كل جانب لا يمكن الإفلات منه إلا بوسائل هربية : الانطواء على الذات الباطنة ، الالتجاء إلى السحر والشعوذة ، العودة إلى الماضى الذهبى ، الموت . إن أدب الهرب ليس أدباً خيالياً ، وإنما هو أدب يتنكر للخيال ، ما دام الخيال رائداً للعقل وفاتحاً للطريق . الخيال معناه رفض الواقع من حيث ضيقه ، والتوغل فيما هو مختلف عنه — زماناً أو مكاناً أو تكويناً — لإيجاد حل ّ لفتح طريق جديد باستنفاد طاقات الممكن— كل ممكن—إلى أقصى درجة . لقد أصبح الأدب العلمى — فى أعماله الإيجابية ، وهى كثيرة — أداة للتنقيب عن المستقبل ، ذلك المستقبل الذى ستزداد فيه سيطرة الإنسان على الطبيعة ، وتتشعب أشكال تعامله مع أجزائها المجهولة ، مستقبل لا يعرف الحدود ؛ لأن الوجود لا يعرف الحدود ، ولأن المعرفة والعلم لا يعرفان الحدود .

* * *

ها نحن أولاء قد عرضنا لعدد من المسائل التى يثيرها موضوع الأدب العلمى فى عصر القمر الصناعى والطاقة الذرية . وهناك مسائل كثيرة لم نعرض لها فى هذا المقال المقتضب ، ومنها تاريخ هذا النوع من الأدب ، وفنونه الأدبية ، وتأثره بالبيئات القومية المختلفة ، وأرقام توزيعه (وهى هائلة !) . وقد رأينا أن نقتصر على الأوليات بقصد التعريف وعرض الموضوع أمام الرأى العام.

والآن نتساءل : أين نحن من كل هذا ؟

لقد رأينا أن الأدب العلمى يعد الأذهان للإيمان بالعلم، وبسلطان الإنسان على الطبيعة، وبقدرة الإنسان على تخطى كل ما يقف فى طريق حياة أكثر اتساعاً وسعادة . وها نحن أولاء فى مصر لا نكاد نعرف هذا اللون من الأدب . هناك بعض تراجم لأعمال هـ . ج . ويلز ولكنها مغمورة فى النسيان ، أما أعمال جول ڤيرن وكاريل كابيك ورى براد بورى وعشرات غيرهم — فما زالت بعيدة عن شبابنا لا يسمعون منها حتى فى الصحف إلا عن طريق القصص المصورة المسلسلة comics .

لقد بدأت النوافذ تتفتح أمام العقلية المصرية ، وبدأنا نستنشق تيارات من كل بلد ومن كل اتجاه ، وشرعنا فى

ترجمة « ألف كتاب » ، واتسعت حركة النشر فى المدن وتنوعت برامج الإذاعة . إنها بداية حسنة لا شك ، ولكننا فى حاجة إلى المزيد من كل هذا ، إننا فى حاجة إلى بناء جيل جديد يؤمن بالعلم إيمانه بالحياة ، ويؤمن بالإنسان إيمانه بالحياة . إن الإيمان بالعلم لا يأتى عن طريق الكتب الدراسية والمعامل وحدها ، وإنما يجب أن ينفذ إلى عقل الشباب عن طريق وجدانهم ، عن طريق الفن .

إن الهيئات الحكومية والأهلية المختلفة — بخاصة إدارتا الثقافة بوزارتى الإرشاد القومى والتربية والتعليم ، ثم المجلس الأعلى للعلوم ، والمجلس الأعلى للفنون والآداب — تستطيع أن تكون لجنة مشتركة تعمل على نشر مكتبة من الأدب العلمى المترجم — وربما المؤلف ، من يدرى ؟ — تكون زاداً لصغار التلاميذ وللطلبة ، ووقوداً لإيمانهم بالعلم وتشجيعاً لحماسهم من أجل كسب معركة المستقبل . هناك سلاسل تصدر من كل جانب وفى كل اتجاه ؛ ألا يجدر بنا أن نضيف إليها سلسلة شهرية نطلق عليها « الأدب العلمى » ؟

لقد دخلت مصر فى العصر الصناعى ، وأصبح لزاماً عليها أن تثير الخيال العلمى والروح العلمى بين أبنائها أجمعين .

* * *

كتاب يعنى أكثر مما قصد كاتبه أن يعنى

مقارنة بين قصتين للكاتب مارك توين

بقلم الآنسة هدى حبيشة

فى سنة ١٨٧٦ نشر ساموئيل ل . كلمنس الشهير بمارك توين قصته « مغامرات توم سوير » . والقصة عبارة عن سلسلة مغامرات صبى فى الثالثة عشرة من عمره هو توم سوير . وقد ترجمت القصة إلى العربية حديثاً ، وقامت حول تبنى مشروع « الألف كتاب » لها ضجة ، ولا عجب فالقصة لا تحوى عظة خلقية للصبية ، ولا تعطى أنموذجا مثاليًّا للصبى ، بل على العكس من ذلك تعطى لنا واقع حياة صبى معين وعقليته غير الناضجة . فهو يكره النظافة والذهاب إلى المدرسة والعمل المنتظم ، وهو يكره أن يغسل وجهه وأن يذهب إلى الكنيسة ، وهو يكره أكثر ما يكره حفظ دروسه وآيات الإنجيل . ثم إنه يعجب بسلاطة اللسان والفتوة ، وبالصبى الذى يدخن . . . إلخ . . وليس فى ذلك أى افتراء على الصبية وخصوصاً أبناء الطبقة المتوسطة الذين لهم حرية أكثر مما لهؤلاء الذين يرقونهم درجة فى السلم الاجتماعى . على أن القصة بصورتها هذه لاقت نجاحاً كبيراً .

وبدأ مارك توين مباشرة فى كتابة قصة أخرى ، أراد لها أن تكون مكملة للقصة الأولى . وقد قال عنها : « إنها كتاب آخر للصبية » . ولكن . . . إذا بالكاتب يرفض أن يكتب ، ويجد صعوبة كبرى فى كتابته على نمط سابقه ، فيتركه ويعود إليه بعد أربع سنين ويجد الصعوبة نفسها فيتركه مرة ثانية . وأخيراً فى سنة ١٨٨٧ استطاع مارك توين ضمن كتب أخرى أتمها أن ينتهى من قصته « مغامرات هكلبيرى فين » .

ولكنه حين فرغ منها كان قد كتب قصة تختلف كل الاختلاف عن القصة الأولى . وصحيح أن هيكل

القصة العام لا يختلف عن هيكل القصة الأولى ، فهى تقص مغامرات صبى — هو فى هذه المرة « هكلبيرى فين » أحد أصدقاء توم سوير . كما أن أولى المغامرات فى هذه القصة على نمط المغامرات الموجودة فى توم سوير — فهى تدور حول تكوين عصابة من قطاع الطرق . ولكن بالرغم من ذلك شتان ما بين القصتين ، ولعل الفرق بينهما حددته شخصية هكلبيرى فين نفسها . لقد طغت شخصية الصبى هكلبيرى على القصة كلها ، بل على نية الكاتب نفسه فإذا بالقصة تبلغ عمقاً وقوة لم تصل إليها القصة الأولى . إنها ما زالت فى جوهرها تقص علينا مغامرات صبى ، ولكن شتان ما بين نوع المغامرات فى القصتين وبين الدافع المحرك لكل منهما ، أو بين القيم التى تناقشها كل منهما .

كان توم وأقرانه يقومون بشتى المغامرات نتيجة لحب الصبية الطبيعى للمغامرات ذاتها ولرغبتهم فى تقليد أبطال الكتب وما يقرءون فى القصص ، فيكونون العصابات ويهجمون على جماعة من الأطفال ويصرخون ويصيحون « لقد أسرناهم » ، أو يتبارزون فى الغابات مثل روبين هود ، ويهرعون إلى النهر يلبسون لبس القراصنة أو الهنود الحمر . وإليك حديث بين توم وزميله وهما يلعبان لعبة القراصنة :

— من هناك ؟

— توم سوير ، المنتقم الأسود . من تكون ؟

— هك فين ذو اليد الدامية ، وجو هاربر مفزع البحار .

وبعد ذلك يخرج الثلاثة إلى النهر باحثين عن المغامرات .

هذا إذن هو الدافع إلى كل مغامراتهم ، وهو دافع طبيعى لمن فى سنهم ولهم الجرأة الكافية والخيال الخصب ، ولكن أين هذا من الدافع لهكلبيرى إلى المغامرات ؟ إن هكلبيرى لا يلهو ، بل إنه صبى يواجه أكبر مشكلة يمكن أن يواجهها إنسان .

كانت قصة توم سوير قد انتهت بعثوره هو وهكلبيرى على كنز مسروق فأصبحا من الأغنياء . وتبدأ القصة الثانية وقد تبنت أرملة عجوز هذا الأفاق الشريد لكى « تمدينه » على حد تعبيره . كان أصلا أول شريد فى البلدة ، ابن سكير لا يفيق ، تركه يهيم على وجهه ، ينام فى العراء صيفاً ، ويتخذ من البراميل الفارغة مكاناً يحتمى فيه من برد الشتاء ، ثم تبنته هذه السيدة ، وبدأت تتولى رعايته : وهنا يواجه « هك » المشكلة . لقد تعود أن ينام فى الخلاء ، وأن يأكل ما يعثر عليه فى الطرقات ، يدور حافى القدمين يلبس الملابس المهلهلة ، لا يخلعها عن جسمه أبدا ، ولكنه كان سعيداً بحياته هذه فقد كان حرا . ينام حيث يشاء ومتى يشاء . يأكل إن جاع . لا يرتبط بنظام أو ميعاد . فوجد نفسه يأكل بانتظام ثلاث مرات فى اليوم تحت أعين تحذره من الأكل بيدين قذرتين وأعين تراقب طريقة تناوله الطعام : أعين تحدد ميعاد نومه وميعاد استيقاظه وميعاد استذكاره وميعاد ذهابه إلى المدرسة ، إسمعه يشكو إلى توم سوير : « إن هذا التقيد شنيع . علىّ أن أستأذن إذا أردت الذهاب للصيد ، علىّ أن أستأذن إذا وددت الاستحمام فى النهر ، علىّ أن أستأذن إذا أردت أن أقوم بأى عمل . إنها لا تدعنى أدخن ، لا تدعنى أصيح ، لا تدعنى أتثاءب أو أهرش أو أتحدث أمام الناس » . وفى مكان آخر يقول : « لا ترفع قدميك هكذا يا هكلبيرى ، ثم لا تصدر مثل هذه الأصوات يا هكلبيرى » . ثم تعود فتقول : « لا تتثاءب وتتمدد هكذا يا هكلبيرى » .

والصبى لا يحتمل هذا النظام حتى لو كان يعنى معدة ممتلئة دائما . هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى كان أبوه ينكد عليه حياته . إنه يتألم إذ يرى ابنه بدأ يتعلم القراءة ، فهو بذلك سيتفوق عليه ، وهو يريد ما للصبى من مال حتى يسكر به . وينقذه أبوه من الأرملة ، ولكنه يأخذه ويحبسه فى كوخ صغير محاولا أن يضع يديه على المال عن طريق القانون . وإن كانت قد عادت للصبى بعض الحرية فى الكلام والتدخين والبذاءة إلا أنه قد فقد

حريته فى الحركة والتجول . وبين الأرملة من ناحية وأبيه من ناحية أخرى قرر الصبى أن يهرب ليبحث عن حريته التى سلبت منه بصورة أو أخرى . وتظهر قضية الحرية مرة أخرى فى قصة الزنجى « جيم » الذى صاحب هكلبيرى فى مغامراته . و « جيم » هذا أحد العبيد المحظوظين ، أى عبيد البيوت . وهم مدللون إلى حد كبير بالنسبة لما كان يلاقيه عبيد الحقل من معاملة قاسية . فكان يعيش بين أهله وعشيرته عبداً ولكن لا يشعر بعبوديته ، فهو كالطفل الذى يربى فى مكان ما لا يحس بأن هناك حالا أحسن من حاله ، ولكن جاء اليوم الذى فكر أصحابه — لظروف خاصة — فى بيعه ، عندئذ أحسّ بأنه ليس حرا وأن عليه أن يذهب حيث يريدون له أن يذهب ، وواجهته هو الآخر المشكلة ، فقرر الفرار . والتقى الهاربان وخرجا معاً فى مغامرة كبيرة هدفها أرض الحرية . كان توم سوير يلعب لعبة القراصنة وروبين هود كذلك ، أما هك — كما كان يناديه أصدقاؤه — ومعه جيم فكانا يلعبان لعبة الحياة الكبرى ، كانا يصارعان لنيل الحرية . كانا يلعبانها ببساطة وفى غير وعى وبدون شعور بأنهما بطلان يقومان بأنبل صراع قام به إنسان . إن فكرة الحرية لم تكن قد وجدت عندهما من قبل ، ولكن أتى الوقت الذى اضطرا فيه إلى الاختيار فاختارا بسهولة ؛ لأن كلا منهما لم يكن يتصور أن بإمكانه أن يختار غير ما اختار . ولعل أبدع تعبير عن فكرة الحرية أتى على لسان جيم فى سهولة تدل على مدى تغلغل الشعور بالحرية فى نفوس أشد الناس سذاجة وأقلهم اهتماماً بالفكرة المجردة . كان الصبى والزنجى يتحادثان عما يؤمنان به من علامات ترسلها قوى الشياطين لتحذر الإنسان عن سوء سيحل به أو تنبهه إلى فأل حسن . وقال الزنجى : إن كثرة الشعر على صدر الرجل دليل على أنه سيغتنى يوما ما . وأخذ الصبى يتهكم على غزارة شعر جيم وفقره ، والزنجى يؤكد أنه سيصبح غنيا لا محالة . ثم سكت الزنجى قليلا وقال : « هك ، لو فكرت قليلا فى الموضوع فأنا غنى الآن . أنا ملك نفسى وأنا أساوى فى السوق ثمانمائة دولار . . . نعم ثمانمائة دولار » ، ولا تخفى سهولة التعبير الحقيقة التى أحسها هذا الزنجى ، وهى أن الغنى كل الغنى أن تكون ملكاً لنفسك .

فالدافع المحرك إذن لكل الحوادث التى حصلت فى « مغامرات هكلبيرى فين » دافع كبير : دافع قد أهاب بكل إنسان فى وقت من أوقاته إلى الحركة والصراع : إلى الحياة الصعبة المكافحة — ومن هنا كانت للحوادث دلالة أكبر وأوسع منها فى توم سوير . ومن هنا سمت القصة الثانية على الأولى .

والقصة مع ذلك لا تفقد فكرتها الأولى ، أى أنها « كتاب آخر للصبية » ، بل الواقع أنها كقصة للصبية أوقع وأنجح من القصة الأولى. فبعض مغامرات توم سوير تتطلب عقلا ناضجاً حتى يستطيع أن يتذوق السخرية التى تكمن وراء حوادث القصة . فالقصة تتضمن سخرية كبيرة بعقلية توم ومن حوله من الصبية الذين لم يستطيعوا أن يفهموا هذا الممثل الكبير وهو توم نفسه . إن الصبى حين يقرأ مثلا عن توم وصديقه وهما يتبارزان مثل روبين هود وجى أوف جيبسورن يجد حديثاً مثل هذا دار بينهما :

توم : قع ، مت ! لماذا لا تفعل ؟

جو : لن أفعل . لماذا لا تموت أنت ؟ إنى أكيل لك الضربات .

توم : وما أهمية ذلك ؟ لا يمكننى أن أموت ، إن المسألة لم تحدث هكذا فى الكتاب . إن الكتاب يقول : « وبضربة واحدة قتل روبين هود جى أوف جيبسورن . عليك أن تتركنى أقتلك » .

ولم يستطع جو أن يتملص مما جاء فى الكتاب ففعل ما أمر به وتظاهر بالموت .

ثم نهض جو وقال : « والآن لا بد أن تجعلنى أقتلك . هذا هو العدل » .

وبعد مناقشة طويلة من هذا النوع رضى توم أن

يمثل زميله دور روبين هود مرة واحدة ليسترضيه .

إن الشخص الذى يجد لذة من سرد القصة على هذا النحو هو الشخص الكبير الذى كان صبيا فى يوم من الأيام وكان يلعب هذه اللعبة أو غيرها بالاهتمام نفسه ، لا الصبى الذى يأخذ هذه الأشياء مأخذ الجد . ويمكن إعادة القول بالنسبة لتحليل نفسية توم الدقيقة التى نجدها فى صفحات الكتاب ، والتى لا يمكن أن تلد الصبى بقدر ما تلد إنسانا قد فهم خبايا النفس الإنسانية ونفسية الطفل بالذات .

ولا يعنى ذلك أن « مغامرات توم سوير » تخلو مما يجذب اهتمام الصبى ، ففيها الكثير من المغامرات المدهشة ، كأول مرة ذاق فيها توم طعم «التبغ» ، أو هربه من النافذة ليلا ، وكل مغامراته مع اللصوص والرجل الهندى الأحمر . ولكن « مغامرات هكلبيرى » كلها من هذا النوع . إنها أمتع للصبى لأنها واقعية . لن يجد الصبى أبداً شيئاً أعلى من مستوى عقليته فى الحوادث التى تقع لهك وجيم . فى لقائهما بالنصابين متعة ، وفى مغامرتهما فوق المركب المهجور وما به من لصوص قلق وخوف ، وفى فقدان كل منهما أخاه فى الضباب مأساة حقيقية ، وفى الخطورة التى تهدد كيان جيم واقعية وإلحاح لا يقلان جاذبية عن قصص المغامرات الخالصة . إن تلك المغامرات الواقعية تسيطر على خيال الصبى سيطرة قوية . إن اهتمامه بقصص روبين هود وروبينسون كروزو والكونت دى مونت كريستو ناتج عن أن كاتب القصة يأخذها مأخذ الجد ولا يقول له : إننا نتخيل أشياء غير حقيقية أو نهزأ بخيال شخص معين . فالخطر الذى يحيق بالبطل حقيقى وهو يتتبع خطواته ليرى كيف سينتهى به المطاف . وكل المآزق التى يقع فيها « هك » — بخلاف تلك التى يقع فيها « توم » — مآزق جدية لا لهو فيها ولا عبث . وكانت جدية الموضوع وأهمية القصة سببا فى نجاح الكتاب حتى فى كونه كتابا للصبية . وكان الدافع والموضوع سببين فى أن تجىء القصة الثانية أعم وأكبر من الأولى من ناحية ثانية . إن توم مهما توسع فى مغامراته ما كان ليستطيع أن يخرج عن نطاق بلدته الصغيرة . ولكن هلك كان يهرب من هذه البلدة ويتخذ نهر المسيسبى وسيلة للسفر ، ولما كان هدفه بعيداً فقد أعطى ذلك للكاتب فرصة لأن يعرض لنا الجنوب بأكمله .

ولقد نجح مارك توين فى إعطائنا صورة مطابقة للواقع عن مجتمع توم سوير : مجتمع القرية الكبيرة أو البلدة الصغيرة ذات المدرسة الواحدة والكنيسة الواحدة والمحكمة الواحدة . لقد صورها لنا بكل طبقاتها وأعطى لنا فكرة كاملة عن حياتها الرتيبة الهادئة واتصالها بالنهر الكبير وصلات الأفراد بعضهم ببعض فى علاقاتهم العائلية والاجتماعية .

ولكن هذا كله يقصر عن الصورة الكبرى التى ترسمها لنا « مغامرات هكلبيرى فين » ، فحين اتخذ هك وجيم نهر المسيسبى وسيلة للسفر استطاعا أن يشقا الولايات الجنوبية من أقصاها إلى أقصاها . فهناك النهر أولا وأنواع الحياة التى تدب فوق مياهه الجارية . هناك المراكب الكبيرة والأطواف العائمة (كتلك التى كان يسافر بها) والقوارب الصغيرة وسفينة البلدية . ورجال النهر من رجال رسميين وآخرين أفاقين وغيرهم متكسبين منه . والبلاد التى تبعد عنه خوفاً منه ومن فيضاناته ، وتلك التى تعيش عليه . ولعل مارك توين لم يستطع فى أى من كتبه الأخرى أن يعطينا تلك الصورة الكاملة للنهر اللهم إلا فى كتابه « الحياة على المسيسبى »فإن «مغامرات هكلبيرى فين » يفوق هذا الكتاب فى أنه أضاف إلى صورة النهر ذاته صورة الحياة التى على ضفتيه . رأينا البلد الكبير وقد تلألأت أنواره ليلا كعقود من اللؤلؤ ، فبهرت الصبى والزنجى ؛ والبلاد الصغيرة التى يدل على وجودها مصباح وحيد . ورأينا المزارع المنتشرة هنا وهناك ، تلك التى تحوى عبيداً لا حصر لهم ولا عد كمزرعة آل شبرد سون التى لجأ إليها هك بعد الضباب . وهناك مزرعة فيلبس التى يطلقون

عليها مزرعة الحصان الواحد . فى الأولى نجد لكل فرد من أفراد العائلة عبداً خاصا لخدمته ، يقف وراءه أثناء تناوله الطعام، ويجرى خلف حصانه إذا ما خرج للتنزه . إن هذه الصورة تذكرنا بأن هذا المجتمع الذى عاش فيه هك فين المتشرد الأفاق وتوم سوير – جانب آخر للمجتمع الأرستقراطى الذى عرفناه فى « ذهب مع الريح » ؛ أما المزرعة الصغيرة فعبيدها يعدون على أصابع اليد الواحدة وعلاقة بعض أفرادها ببعض أيسر وأقرب إلى الطبيعة . ورأينا أيضاً سذاجة القوم وعاداتهم ؛ فإن المرأة التى تغشى البلدة ولو مدة يومين فقط لا بد أن تكون قد ألمت بكل أخبار البلد ، والقوم سذج يستطيع رجل واحد مسلح أن يخيفهم وبذلك يرضخ البلد كله إلى إرادته ، أو يستطيع آخر أن يلعب بعقولهم الساذجة فيبيعهم الأدوية المزيفة أو أسهماً لا وجود لها . تعرفنا على الفئات الدينية المختلفة ، والبديع فى الأمر أن مارك توين لم يقدم لنا هذه الصور كأنها نماذج ، بل إن كل شخص ذكره كان صورة حية فردية وإن كان يعطينا صورة عن النوع ، وهذا فى الواقع أرقى أنواع الأدب ، فقد قال أحد النقاد : إن الأدب العظيم هو الذى يعطيك الفرد الذى يمثل الجماعة ، ولا يعطيك الفكرة وقد تجسمت فى فرد . فكل شخص من الأشخاص – صورت حياته الخاصة ولكن فى خطواتها الرئيسية – يعطينا فكرة عن غيره من الرجال فى هذه المناطق . ولقد عرض لنا مارك توين كثيراً من معتقدات القوم الخرافية التى كانت تلعب دوراً كبيرا فى حياة الزنوج والصبية وغير المتعلمين . لقد عرض بعضها فى « توم سوير » ولكنه كان يعرضها فى سخرية من عقلية الأطفال ، أما فى مغامرات هك فين فكانت تلك الخرافات تتسلط على عقلية هك وچيم بصورة مخيفة ترينا مدى تغلغل تلك الخرافات فى نفوس البشر . إنها تحدد تصرفاتهم فى كثير من الأحيان .

ومع كل ما قلنا فما زلنا بعيدين عن إدراك العظمة الحقيقية لهذا الكتاب . إن تفوق « مغامرات هكلبيرى فين » على سابقيه « توم سوير » يكمن بلا مراء فى كونه عملا أدبيا كبيراً يبحث فى القيم . لقد قال الناقد الأمريكى تريللنج مرة : « إن الكتاب العظيم حقاً هو الذى يفرق بين الحقيقة والخيال » ويقصد « بالخيال » القيم الزائفة التى يعتقدها الناس حقائق وهى فى الواقع من نسج العرف والتقاليد . وكما قال أحدهم : « لا يمكن لأحد أن يقرأ « هكلبيرى فين » دون أن يبدأ فى الشك فى كل ما يؤمن به إيماناً مطلقاً ويبدأ فى سؤال نفسه عن القيم التى يعيش فيها ومدى صدق هذه القيم وصلاحيتها الحقيقية » .

ولعل أثبت القيم فى ذلك الوقت موقف أهل الجنوب بأمريكا من الزنوج أو بتعبير أدق من العبيد . لم يكن مارك توين يكتب ليحرر العبيد ، فحين ألف الكتاب كانت هذه المعركة قد انتهت ، ولكن كان يرينا كيف تتحكم فينا التقاليد فنصبح غير قادرين على أن نفكر تفكيراً حرا فرديا ، بل تصل بنا الدرجة أن نحس أننا مجرمون لو تجرأنا على هذا التفكير . ولعل ترجمة قطعة من القصة أبسط طريق لعرض هذه الفكرة . كان چيم وهك قد قربا من مدينة « كايرو » حيث يصبح چيم فى منطقة الأمان .

« وقال چيم : إنه لن تفوته مدينة كايرو لأنه سيصبح حراً فى اللحظة التى تقع عيناه عليها . . . وكان بين آن وآخر يقفز صائحاً « ها هى ذى » ولكنه يكتشف خطأه – فإذا بالضوء الذى رآه ، ضوء منزل منعزل ، بل ضوء فراشة تطير . فكان يجلس ثانية ويعود إلى المراقبة ثانية . وكان يقول : إنه يحس برعشة وحمى فى جسده ، لأنه يكاد يكون حراً .

إنه إنسان يحس بقرب إطلاق سراحه فيهتز له اهتزازا ، ولكن استمعْ إلى ما يدور بخلد هك بعد سماعه هذه الكلمات :

« وبدأت أرتعد وأشعر بالحمى أنا الآخر ، لأنى بدأت أفهم أنه فعلا يكاد يكون حراً . وعلى من تقع مسئولية ذلك ؟ على أنا ؟ نعم أنا . ولم أستطع التغلب على ضميرى . . . وبدأت المسألة تقلقنى . . . لم أستطع أن أبقى فى مكانى . لم أكن قبل ذلك أقدر ما كنت أفعل ، ولكنى الآن أدركت ذلك ، وبدأ ذلك يعذبنى .

وحاولت أن ألقى اللوم عن نفسى . فأنا لم أساعده على الهرب من عند سيدته . ولكن ما فائدة ذلك ؟ وإذا بضميرى يصيح : « ولكنك كنت تعلم أنه يهرب طلباً للحرية وكان بإمكانك التبليغ عنه » لم أستطع التحايل ولا الهرب من هذه الحقيقة . وأخذ ضميرى يردد : ماذا فعلت لك سيدته المسكينة حتى إنك ترى عبدها يهرب ولا تفوه بكلمة . . . لقد كانت كريمة معك . . . وأحسست أنى دنىء حقير تعس وتمنيت الموت . . . وكان فى كل مرة يصيح فيها جيم : " ها هى كايرو " تخترق هذه الصيحة قلبى مثل الرصاص » .

إن هك يحس أنه دنىء حقير لأنه ساعد رجلا يطلب الحرية . ثم يستمر جيم فى الكلام فيقول : إنه ما إن يذهب إلى ولاية تعترف بحرية الزنوج حتى يعمل ويدخر كل درهم ليستطيع أن يشترى زوجته التى كانت ملكاً لمزرعة بالقرب من البيت الذى كان فيه ، ثم يعمل الاثنان معاً حتى يشتريا طفليهما . ولو رفض مالك الطفلين أن يبيعهما فسيحاولان سرقتهما . إنه يريد أن يجمع أطراف هذه الأسرة المشتتة ويعيش حياة طبيعية بين زوجه وأولاده — ولكن استمع ثانية إلى ضمير « هك » :

« لقد جمدت الدماء فى عروقى عند سماع هذه الكلمات . إن جيم ما كان ليجرؤ على مثل هذا الحديث من قبل . أنظر إلى التغيير الذى يحدث لهم فى اللحظة التى يظن الواحد منهم أنه حر . لقد صدق المثل « أعط العبد قيراطاً يطلب قيراطين » هذا نتيجة غبائى . . . ها هو ذا العبد الذى كدت أطلق سراحه يقول بكل جراءة : إنه سيسرق طفليه : طفلين ملكاً لرجل لا أعرفه ، لرجل لم يؤذنى قط . . . لقد انحط جيم فى تقديرى بعد سماع هذه الكلمات منه » .

وأخيرا أقر رأيه على أن يشى بجيم . فادعى أنه سيذهب للاستدلال على البلدة وتركه ، ولكن جيم شد على يده قائلا :

« أنت الرجل الابيض الوحيد الذى حافظ على كلمته مع جيم » .
وأحسست بأمعائى تضطرب ، ولكنى قلت لنفسى : يجب أن أفعل ، لا يمكن أن أتخلص من هذه المسئولية .

وفى تلك اللحظة وهو فى الطريق أتى قارب به رجلان كانا يبحثان عن خمسة عبيد هاربين فسألوه :

« هل الرجل الذى بقاربك هناك أبيض أو أسود ؟ »
ولم أجب بسرعة . لقد حاولت ، ولكن الكلمات رفضت أن تخرج من فى . لقد حاولت أن أجمع شجاعتى وأخبرهم ولكن لم تكن لدى الشجاعة الكافية . كنت جباناً كالفأر . . . بعد ذلك لم أحاول » .

لم يستطع الصبى أن يشى بصديقه ، فألف قصة طويلة وأنقذه . والآن لنستمع إلى تعليقه على « جبنه » كما سماه ونبله كما نحسه نحن :

ورجعت إلى جيم وأنا أشعر أنى شرير منحط . كنت أعرف جيداً أنى أخطأت وأحسست أنه لا فائدة فى أن أحاول أن أصنع الصواب قط . لقد تركت بدون تربية ، فليست لدى القوة الكافية لفعل الخير . . . ثم فكرت لحظة وقلت لنفسى : « لنفرض أنك فعلت الخير ووشيت بجيم فهل كنت سترضى عن نفسك أكثر مما ترضى عنها الآن ؟ » وكان الجواب بالنفى ، وعرفت أنى كنت سأشعر بالألم نفسه الذى أحسه الآن . وقلت لنفسى مرة أخرى : « ما فائدة عمل الخير إذا كان متعباً . مع العلم أن عمل الشر أسهل والنتيجة واحدة فى النهاية ؟ » ولم أستطع الإجابة على هذا السؤال فتركته ولكنى قررت أنى من الآن فصاعداً سأفعل الأسهل والأكثر راحة لى » .

لقد تجرأ ، وتصرف كإنسان فرفض قيم مجتمعه ، ولما لم يكن بطلا مثل شيللى وبيرون يعرف ما يفعل فقد حكم على نفسه بالإعدام وبرر تصرفه هذا بأنه مجرم أفاق .

بل إن المسألة لم تنته عند هذا الحد . لقد قبض على جيم بعد ذلك . ولنسمع مرة ثانية إلى هك يحكم على نفسه بقيم مجتمعه . فكر أولا أن يدل سيدته الأولى على مكانه — فعلى الأقل يكون جيم عندئذ بالقرب من زوجته وأولاده — ولكنه تراجع عن ذلك لأن البلدة كلها ستعرف أن هك فين ساعد عبدا أسود على الهرب وهذه هى الطامة الكبرى .

« نعم هذا هو الحال دائماً — إن المرء يأتى عملا دنيئاً منحطاً ، ولكنه لا يريد أن يتحمل مسئولية عمله ، ويظن أنه ما دام الأمر مجهولا من الناس فهو لم يرتكب خطأ ما . . . وخيل إلى أن هذه يد الله تصفعنى وترينى أن هناك من يرقب خطيئتى من السماء . . . إنه يرينى أنه لن يدع تلك الأفعال الشائنة تحدث وأنه يحرس الحق . وتملكنى الخوف وكدت أسقط على الأرض . وحاولت أن أهون الأمر على نفسى بأن أقنع ضميرى أن المسئولية تقع على تربيتى الشريرة ، ولكن كان هناك صوت يقول لى : « كان بإمكانك الذهاب إلى مدرسة أصول الدين ، ولو أنك فعلت لعلموك أن كل إنسان يتصرف مثلك مصيره النار المحرقة » .

. . . وحاولت أن أصلى ، فركعت ولكن الكلمات لم تخرج من فى . لم ؟ لا فائدة من أن أخفى شيئاً عن الله أو عن نفسى . لقد كنت أعرف سبب اختناق الكلمات فى حلقى . لم يكن قلبى نقياً . . .

لقد كنت أخادع . لقد كنت أتظاهر بأنى سأبعد عن الخطيئة ، ولكنى كنت متمسكاً فى قرارة نفسى بخطيئتى الكبرى . لقد كنت أحاول أن أجعل فى يقول : إنى سأدل على چيم . ولكن هذا كان كذباً ... وكان قلبى يعرف أنه كذب ، وكذا ربى . لقد اكتشفت أن المرء لا يستطيع الصلاة كذباً » .

إذن لا خلاص إلا بالعمل ، فكتب خطاباً ليدل على مكان چيم حتى يريح ضميره ، ولكن أمام هذه الورقة تردد الصبى وتذكر رحلته مع چيم ولم يستطع أن يرسلها :

« وأمسكتها بيدى وكنت أرتعش لأنه على أن أقرر تقريراً نهائياً أحد شيئين ، وكنت أدرك ذلك وفكرت لحظة وكتمت أنفاسى ، ثم قلت لنفسى :

« حسن إذن ! سأذهب إلى جهنم . ومزقت الخطاب . لا بد أنى شرير بالسليقة ولأبدأ عمل الشر . سأحاول أن أسرق چيم من العبودية » .

أبعد هذا كله يمكن للمرء أن يقبل ما يقبله من قيم بسهولة مؤمناً أنها سليمة صحيحة؟ إن هذا الصبى يحكم على إنسانيته ونبله بأنهما إجرام مطمئنا إلى أن هذا هو الحكم السليم الصادق للأمور . كم منا مثل هذا الصبى يعيش مقتنعاً بما يلقن إليه من قيم ؟ ولكن الفرق بيننا وبينه أننا نعمل بما لقن إلينا ؛ لأن الدرس قد أحكم تدريسه ؛ أما هو فمتشرد أفاق لم يلقن الدرس تلقينا قويا ، وليس لديه ما يفقده لو نبذ هذه القيم ، فهو منبوذ على كل حال .

ونلاحظ أن فى النبذة الأخيرة من الترجمة تساؤلا عن القيم الدينية أيضاً . لقد اكتشف هذا الصبى أنه لا يمكن للمرء أن يصلى كذباً . وفى مكان آخر شك الصبى فى تعاليمهم الدينية له . لقد علموه أنه إذا صلى الإنسان طالباً أمراً أجاب الله دعاءه . ولقد ذهب فى بساطة وجرب ربه فلم يجب صلاته وأخذ يفكر فى الموضوع :

« لو استطاع المرء الحصول على ما يريد بالصلاة ، لماذا يعجز التس عن استرداد المال الذى ضاع منه فى تربية الخنازير ؟ ولماذا لا تسترد الأرملة صندوقها الفضى للسعوط الذى سرق منها ؟ ولماذا لا تسمن الآنسة وطسون ؟ كلا . . . إن الصلاة لا تفيد أبداً » .

ولكنه عاد بعد حادثة معينة واعترف أن صلاة الصالحين قد تجاب أحياناً ؛ أما الباقون فلا .

ولقد سخر برنارد شو من مفهوم الناس للجنة والنار فى مسرحيته الشهيرة Man and Superman ، وإليك تعليق هكلبيرى على الموضوع نفسه :

« ثم بدأت تقص على كل ما يتعلق بالجنة فقالت : إن المرء هناك لا يعمل شيئاً إلا التجول طول النهار وهو يحمل الآلات الموسيقية ويغنى دائماً أبداً . وعلى هذا لم يعجبنى المكان كثيراً وحمدت ربى أنى لن أذهب إلى هناك » .

ثم إنه لا يفهم مفهومهم للإحسان . لقد أدى هك مرة خدمة كبيرة لثلاثة من المجرمين — حاول فيها إنقاذ حياتهم من الموت . وعلق قائلا :

« لا بد أن الأرملة تكون فخورة بى لو علمت بمساعدتى لهؤلاء ، لأن الناس الطيبين يهتمون جداً بالمجرمين واللصوص ومن على شاكلتهم » .

إننا نكاد نسمع صوت برنارد شو فى مسرحيته « الضابط بربارة » وهو ينضم إلى هكلبيرى فى تلك السخرية المستترة من المفهوم الخاطئ لعمل الخير .

وهك لا يفهم لماذا يجبر على دراسة قصة موسى . . « لقد مات وانتهى وأصبح بلافائدة » وكل ذلك فى الواقع تساؤل عن قيم دينية تجعل المرء يفكر ويفكر كثيراً .

ولكنه مع ذلك لم يكن ملحداً فهو يعرف ربه ويعبده ، لا كما تفعل الأرملة الغنية حين تصلى على الطعام قبل البدء فى تناوله (وكان اللفظ الذى استعمله هك : « تجمجم على المائدة ») كما أنه لا يعرفه كأفراد عائلة شبرد سون الذين يذهبون إلى الكنيسة ويستمعون فى خشوع إلى عظة عن المحبة والأخوة بين الإنسان وهم يحملون بنادقهم ليستعملوها إذا لزم الأمر — بل كان يحس وجود ربه حوله حين ينظر إلى خبايا نفسه أو يجلس إلى چيم فى المساء يتعبد وهو ينظر إلى السماء والنهر ويحس الطبيعة تحتضنه .

ولقد كانت بساطة هكلبيرى ونقاء ضميره هما المنظار الذى من خلاله نرى اعوجاج المجتمع . اضطر يوماً إثر حادثة فى النهر أن يلجأ إلى مزرعة كبيرة ويقيم

بين القوم بضعة أيام ، وهو يعلم أن بينهم وبين عائلة أخرى ثأراً قديماً ، فاسمع إلى هذا الحوار الساذج بين هك وأحد أبناء هذه الأسرة :

« وسألته : « هل دام هذا الثأر طويلا يا باك ؟
— تصور ! منذ حوالى ثلاثين سنة ، بدأ النزاع حول شيء ما ، ثم حاولوا فضه عن طريق القضاء . وحكمت المحكمة لصالح طرف ضد الآخر ، فقام هذا الأخير وقتل الأول ، وهذا أمر طبيعي جداً ، أى إنسان كان يفعل ما فعل .
— علام كان الصراع يا باك : أرض ؟
— ربما ، لا أدرى .
— من بدأ بالقتل ، أنتم أم هم ؟
— يا لله ! ومن أدرانى ؟ إن هذه مسألة قديمة .
— أقتل أناس كثيرون يا باك ؟
— طبعاً . إن الجنازات لا تنقطع .
— أقتل أحد هذا العام يا باك ؟
— نعم ... واحد من عندنا وواحد من عندهم .

ويستزيده هك من الأسئلة ، وما ذلك إلا لأنه لا يستطيع أن يفهم كيف تكون المسألة قديمة لا تهمه ، ومع ذلك ما زال الناس يموتون من أجلها . إنه بأسئلته يريد أن يجد داعياً لهذا الإجرام وسفك الدماء ولكن كثرة الأسئلة لا تساعده . والمهم أنه لا يناقش أيّاً من ذلك . فهذا صواب ما دام علية القوم مثل هؤلاء يفعلونه .

ولعل أوقع صفعة سددها مارك توين للمجتمع هى *تلك التى تساءل فيها الصبى عن الصدق والكذب* . إن هكلبيرى فين مضطر لكى يحافظ على نفسه فى هذا المجتمع أن يكذب ويكذب دائماً . حتى حين يريد أن يفعل الخير يضطر أن يكذب ؛ لأن أحداً لا يؤمن أن أفاقاً متشرداً مثله قد يمدّ يد المساعدة بلا مقابل وأنه فعلا يريد أن يفعل خيراً . كان الكذب يأتى إليه بمنتهى السهولة وذلك من كثرة التمرين ، ولكن . . . ذات مرة قرر نصابان — كان قد تعرف عليهما على صفحة النهر — أن يسلبا فتاة مسكينة كل ما تملك ، فادعيا أنهما عماها من القارة الأوربية ، جاءا ليأخذاها معهما بعد موت أبيها . واختلى بالفتاة ليحذرها ، وكالعادة بدأ باختلاق قصة طويلة عريضة تنقذها ، ولكن فجأة أحس أنه لو قال الحق هذه المرة لكان أسلم :

« أظن أن المرء الذى يلجأ إلى قول الحقيقة وهو فى مأزق يجازف بالكثير ، ولو أنى بلا تجارب فى هذا الحقل . . . ومع ذلك فهاهى ذى حالة يبدو فيها أن قول الحق أفضل ، بل آمن من الكذب ! إن هذا أمر عجيب جداً ، لم أصادف قبله فى حياتى .

لقد قال الشيء نفسه أوسكار وايلد على لسان أحد شخصياته :

— إن الحقيقة يا صديقى آخر ما يصدقه الناس .

وبعد كل هذا ما زالت قصة « مغامرات هكلبيرى فين » ذات مزايا أخرى . لقد قال ناقد : إن كل كتاب جيد لهو من بعيد أو قريب سخرية من الكتب الرديئة ، وإنا نجد ذلك فى « مغامرات هكلبيرى فين » ، إن توم وزملاءه يتصرفون كما يفعلون لأن خيالهم قد امتلأ بما يقرءون من قصص تشوه قيمهم فى الحياة . حين يحاول توم مثلا إقناع هك بالعودة إلى الأرملة يهدده أنه إن لم يفعل ، فلن يضمه إلى عصابته لأنه سيكون أفاقاً متشرداً . ويرد هك :

— « ألم تجعلنى أنضم إليك كقرصان ؟
— نعم ، ولكن ذلك أمر آخر . إن القرصان فى بعض البلاد يكون من النبلاء ، كأن يكون دوقاً أو كونتاً أو ما شابه ذلك » .

وهو يعتقد أن القراصنة جماعة فى غاية الرقة والأدب وأن أية امرأة تقع فى قبضة قرصان لا ترغب فى تركه أبداً حباً فيه . ولكن السخرية من هذا النوع من الكتب فى « توم سوير » تقتصر على مثل الحوار السابق ، أما فى مغامرات هك فين أثّرت قراءات توم لا على عقليته فحسب ، بل فى تصرفاته ، وتعدت ذلك إلى أن أثرت على جيم نفسه ، حين قرر مساعدة هك على تهريبه ثانية . كانت الخطة التى فكر فيها هك عملية يسيرة تتم فى يوم واحد بأقل

خطر ممكن ، وتتلخص فى سرقة المفتاح ، ثم تهريب چيم إلى النهر ثانية ، ويعيدان الكرة . ولكن توم لا يوافق على هذه الخطة فهى يسيرة جداً بالنسبة لخطة هرب « الكونت دى مونت كريستو » و « الرجل ذى القناع الحديدى » وغيرهما فيجب أن يصعباها : يجب أن يُهربا چيم بوساطة نفق تحت الأرض — وفى الوقت نفسه يجب أن يوصلا إليه ملاءة يستعملها كحبل ليتدلى به من الشباك — ولم يفكر توم فى أن الشباك قد يغنى عن النفق والعكس صحيح . وأجبر چيم أن يكتب مذكراته — وهو أمى — وأن يعد الأيام بعلامات من دمه على الحائط . ولم يفكر أن دم چيم قد يكون أثمن لديه من عد الأيام ، المهم بالنسبة له أن تكون عملية التهريب فى مستوى مثلها فى القصص . علماً بأنه كان يعرف كل الوقت أن سيدة چيم قد أعتقته بعد هربه .

ونجد فى « مغامرات توم سوير » سخرية أدبية مباشرة على نوع الأدب الذى يطلب إلى التلاميذ كتابته فيعطينا نماذج من الموضوعات التى لاقت نجاحاً وفازت بالجوائز ثم يعلق عليهــا . ولكن هذا المقال الذى يوجهه إلى المهتمين بشئون التعلم يقصر كل القصور عن أن يرتقى إلى السخرية الكامنة فى المحاولة الأخيرة لتهريب چيم .

ثم إن الفارق بين القصتين يصل إلى إطار القصة وأسلوبها أيضا . فنحن حين نقرأ « مغامرات توم سوير » نشعر أن مارك توين نفسه يقص علينا قصة يقنعنا فيها أحياناً بأنها واقعية ، وأحياناً ينسى نفسه فيدخل فى الإطار الفنى بشخصيته ككاتب فننسى توم ونستمع إليه ؛ أما فى « مغامرات هك فين » فإن مارك توين نفسه يختفى من الوجود تاركا خلفه شخص « هك فين » يعيش أمامنا بنفسه ، فنعرفه معرفة مباشرة : ولقد استعان على ذلك بخدعة لجأ إليها غيره من الكتاب ، وذلك بأن جعل هك نفسه يقص قصته ، بل أن يرينا العالم من خلال ناظريه .

ولما كان « هك » هذا صبيا متشردا ، وكان نصيبه من العلم محدودا جدا فقد كتب القصة بأسلوبه العامى السهل وغلطاته النحوية الشنيعة والغلطات الإملائية التى تثير كل من تعنيه اللغة ، ولم يهتم مارك توين باللغة قدر اهتمامه بالصدق الفنى . وقد عمل هذا عن وعى ، فقد كتب مقدمة صغيرة للكتاب قال فيها :

« استعملت فى هذه القصة عدداً من اللهجات المختلفة : لهجة زنوج نهر الميسورى ، ولهجة ساكنى الغابات الموجودة فى أقصى الشمال الغربى ولهجات البلدان الصغيرة — أربع صيغ مختلفة . ولم يكن ذلك اعتباطاً ولكنه نتيجة لعمل مضن ومعرفة شخصية بلهجات هذه المناطق » .

ويعد النقاد أسلوب « هكلبيرى فين » فتحا فى التعبير باللغة الإنجليزية . كانت هناك تفرقة كبيرة جداً بين الأسلوب الأدبى الفخم ، وبين اللغة المتداولة العامية ، وكان استعمال اللهجات عنصراً من عناصر الكتابة الهزلية ، ولكن مارك توين استعملها كجزء من التعبير وأعطاها حياة وواقعية غير مفتعلة ، ويقول تريللنج : « لو ضربنا صفحاً عن غلطات الإملاء والنحو لوجدنا أسلوبا بديعا فى سهولته وإحساسا قويا باللغة الأدبية الحق . . . وإن أثره لقوى فى أسلوب جرترود شتين وشيروود أندرسن وفوكنر . لقد كان أول من استعمل الأسلوب الذى له قوة وفاعلية الكلمة المسموعة . « وكان ذلك فى كتابه « مغامرات هكلبيرى فين » » ؛ أما همنجوى فقد قال : « إن كل الأدب الأمريكى الحديث ينبع من كتاب واحد لمارك توين يدعى هكلبيرى فين » .

لقد بدأ مارك توين هذه القصة ليكتبها على نمط قصته الأولى — ونجد الجزء الأول منها كذلك — وإذا به يكتب أكبر كتاب فى حياته : كتاب التأمت فيه كل عناصر العبقرية الحق . قال عنه تريللنج .. « إنه كتاب يستطيع المرء أن يقرأه وهو فى العاشرة من عمره ثم يقرأه سنوياً بعد ذلك دون أن يفقد جديته » .

بل إن من عظمة الكتاب أن يرى فيه كل إنسان شيئا يختلف عن غيره — نرى فيه نحن المصريين مشكلة

الحرية ظاهرة واضحة ، ويرى الشاعر اليوت النهر الذى وصفه يوما بأنه « إله عظيم أسمر اللون »، يراه يتحكم كإله فى مصير هذا الصبى وزميله ، ويرى غيره علاقة الإنسان بالطبيعة الكبرى . ومع كل ذلك يجب أن نعود فنقول : إن مارك توين لم يرد أن يكتب كل ذلك ، بل إنه حذّر من أن يحاول الناس إيجاد مثل هذه المعانى فى كتابه ، فكتب فى أول الكتاب :

ملاحظـــة

أى إنسان يحاول أن يجد دافعاً لهذا العمل سترفع عليه دعوى ، وأى شخص يحاول أن يجد له معنى خلقياً أو عظة خلقية سينفى ، وأى شخص يحاول أن يجد له حبكة سيقتل .

بأمر الكاتب

ولعل هذا هو سر نجاح قصته . فعلى حد تعبير الشاعر اليوت : « كل الأعمال الفنية الكبيرة تعنى أكثر مما قصد كاتبها أن تعنى » و « مغامرات هكلبيرى فين » لأكبر دليل على صدق هذا القول .

* * *

« كارل بروكيلمان »

للكاتب « بيرتولد شپولر »

ترجمة الدكتور مصطفى كمال فايد

قال « كارل بروكيلمان » فى بداية إحدى المحاضرات الخمس التى ألقاها ، وقد ناهز الثانية والثمانين من عمره ، فى مدينة هامبورج خلال أسبوع واحد من عام ١٩٥٠ : « لما أخذت — من اثنتين وستين أو ثلاث وستين سنة مضت — فى الاشتغال بالساميات كان الصراع حول أصالة ما نسميه « الآثار المؤابية » قد انتهى أو كاد » . بهذا حدد الحقبة التى تم أثناءها تطور هذه المادة إلى علم فى فقه اللغة بالمعنى الحديث لهذه الكلمة . ولقد عرف كل من استمع إليه ، أى نصيب حاسم أسهم به المحاضر نفسه فى تحقيق هذا الحدث الذى لولا معاونته لظل منذ عشرات السنين أمراً لا يتصور . لقدنزل إلى هذا الميدان عاملا فى دأب ونشاط منقطعى النظير على تحقيق الهدف ، وذلك منذ أن ترك جامعة المدينة التى ينتمى إليها واتخذ فى مدينة ستراسبورج ، بوصفه تلميذاً للأستاذ « تيودور نولديكه » — طابعه الحاسم لأسباب من المحقق أن منها التقاء عالمين فيها متشابهين فى طريقة البحث الرصين الذى يتجنب الشطط ويتوخى الواقع ، ويصدر عما تتضمنه المصادر من مأثور ثابت . ولقد نجح البحّاثان اللذان ظلا على صلة وثيقة طوال الحياة : نجحا على هذا الأساس الوطيد فى خلق تلك الأعمال العظيمة التى تشجع العلم حقًّا والتى تستطيع نتائجها وحدها أن تسلكها فى نطاق معارفنا .

وعندما أريد نقل « بروكيلمان » وهو فى الخامسة والعشرين من عمره مرشحاً للتدريس بالمدرسة الثانوية

بمدينة « شليتشتات » اتخذ هذا القرار الذى مكن له من التفرغ للعلم ، فتخلى عن سلك التدريس الثانوى وبقى فى السلك الجامعى الذى اجتازه منذ ذلك الحين فى سهولة ويسر ، فصار عام ١٨٩٣ مدرساً بجامعة «برسلاو» فى وطنه ألمانيا الشمالية الذى ظل مديناً له بالشكر والجميل طوال حياته . وفى عام ١٩٠٠ جاء إلى « برلين » أستاذاً مساعداً بالمعهد الشرقى ، ولكنه لم يلبث أن عاد أدراجه إلى جامعة « برسلاو » التى مكث بها حتى عام ١٩٠٣ حيث رقى إلى أستاذ كرسى بجامعة «كينجزبرج» ومنها نقل إلى جامعة «هلا» عام ١٩١٠ . وقد فلّت نشاطه فى برلين (منذ سنة ١٩٢٢) وغلّت يده على عجل تلك الخلافاتُ التى نشبت حول مفهوم العلم والمزاج بينه وبين الأستاذ «كارل هينريش بيكر » الذى كان « بروكيلمان » ما يزال يرى فيه السياسى ، ثم لم يعد يرى فيه العالم ؛ أما اليوم فمن المتعذر فى هذا الصدد أن نعرف أيهما المسئول عن هذا الخلاف . وهكذا عاد « بروكيلمان» منذ عام ١٩٢٣ يدرّس من جديد فى جامعة « برسلاو » حيث قضى سنين سعيدة فى البحث الهادئ ، وحيث أعفى من مهام الأستاذية عام ١٩٣٦ ، ومن ثم قفل راجعاً إلى مدينة « هلا » عام ١٩٣٧ ليكون على مقربة من مكتبة الجمعية الشرقية الألمانية هناك ؛ إذ لم يكن فى غنى عنها — إلى جانب مكتبته الخاصة الآخذة فى التضخم — لكى يستطيع استئناف العمل والدرس بهمة لا تعرف الكلال . ولقد تقلد « بروكيلمان » منصب مدير الجامعة مرتين أثناء خدمته الجامعية ، وكانت كلتا المرتين فى وقت عصيب لانقلاب عام ، إذ شهد فى «هلا» ثورة ١٩١٨ — ١٩١٩ وشهد فى « برسلاو » فى سنة ١٩٣٢ — ١٩٣٣ تقلُّد الحزب الوطنى الاشتراكى الحكم فى ألمانيا ، وهو ما حدا به إلى الاستقالة فى الأيام الأولى من شهر مايو عام ١٩٣٣ عندما بدأ تدخُّل السلطة الحاكمة فى كيان الجامعات الألمانية .

لقد دبجت يراعة « بروكيلمان » من الفصول عدداً كبيراً بصورة غير مألوفة ؛ ولكن بالرغم من هذه الأهمية البالغة التى تتصف بها أعماله — كالتى أسهم بها فى علم الأيثنولوغيا فى كتابه «آسيا الصغرى» من الجزء الأول إلى الثالث عن الدراسات القديمة لشعب التركستان — فإن هذه الأعمال لم تكن هى التى رسمت شخصيته العلمية . وكانت نظرات « كارل بروكيلمان » تتخطى دائماً المشكلات الجزئية وتحليل المسائل الخاصة — إلى « الكل » الذى كانت خدمته له لب رسالته فى حياته . وقد كانت نعمة بقائه متمتعاً بالصحة الجيدة لعشرات من السنين ، مقرونة ببعد النظر وجد الخلق فى اجتهاد لا يعرف الملل ؛ كان هذا كله هو الذى مكنه من أن يصبح صاحب هذه الأسفار الكبيرة التى تعد اليوم المرجع فى ميادين واسعة لعلم الاستشراق .

ولقد تميز «كارل بروكيلمان» بقدرة فائقة على أن يربط بين عمله الخاص ونتائج بحوث غيره ، وأن يخرج من هذا « برأى موحد » (Synthèse) . و « الرأى الموحد » أو العرض المجمل القائم على جمع المواد المتراكمة وغربلتها هو الشكل الذى يتخذه عمله . وإذا كان قاموسه : « قاموس السريانية» (١٨٩٥ و ١٩٢٨) قد محص رصيد الألفاظ السريانية وأثبته ورتبه وفق أحدث المقاييس فى نطاق أوسع كثيراً من ذى قبل ، فإن مؤلفه « تاريخ الأدب العربى » (فى جزأين عامى ١٨٩٨ و١٩٠٢) قد أتاح لأول مرة تلك النظرة الشاملة المحيطة بالموضوع والتى وضعت لجميع البحوث فى ميدان اللغة العربية (مالم تكن بحوثاً لغوية محضة) قاعدة وأساساً لم نعد من ذلك الحين نتصور أن تجرى هذه البحوث دونهما . ولقد قال « جورج جاكوب[1] » عن هذا الكتاب : (إنه المؤلف الذى اجترأ «كارل بروكيلمان» على أن يسميه « تاريخ الأدب العربى») ولكن من يجسر على أن

[1] المنجد فى اللغة التركية لمؤلفه « جورج جاكوب » الجزء الأول — الطبعة الثالثة — برلين ١٩١٦

يكون حكمه اليوم هذا الحكم الذى أصدره عالم له قيمته فى أسلوبه لكنه مغرض، ويتخلف كثيراً عن « بروكيلمان » فى الإنتاج القائم على أساس ؟ أليس من الأولى كثيراً أن نعتنق رأى « فرانس با بنجر » القائل : « إن هذا الكتاب من أعظم الدراسات الشرقية التى أبرزت قيمة الاستشراق الألمانى أكثر كثيراً مما أبرزتها وخدمتها آلاف مؤلفة من توافه المكابرين ؟ (١) »

وقد كان « كارل بروكيلمان » على حق فى أنه لم ينزعج لنقد « جورج جاكوب » وآخرين، لأنه كان يدرك أن لا شىء غير « الرأى الموحد » يستطيع أن يهيئ لكل علم مكانه الخاص داخل صرح معارفنا ، وأن لمن يعملون فى ميادين مجاورة إلى جانب الباحث — الحق فى أن تقدم إليهم مجملات ولو كان من المحال تجنب السهو فى حالات فردية . ومن هنا نعى على « بروكيلمان » علماء آخرون مختلفون يتبعون فى العمل طريقة موجزة : هى الاتجاه أكثر إلى تحليل المسائل الفردية والموضوعات المحدودة تحليلا دقيقاً ، كما ظن أيضاً بعض كبار الباحثين فى ميادين مجاورة ممن جعلوا نظراتهم البعيدة وقفاً على استخلاص الارتباطات المتصلة بتاريخ الفكر — ظن هؤلاء أنه ينبغى أن ينقدوه . ولكن هؤلاء جميعاً لم يفطنوا إلى الحقيقة فى أن بحث تاريخ الآداب الشرقية — نظراً لقلة عدد المشتغلين بهذا الموضوع — لم يخط بعد من أمد طويل إلى الحد الذى يمكن عنده تحقيق مثل هذه الرغبة . ولا ريب فى أن « بروكيلمان » لم يقم ببحث تاريخ الأدب العربى وتصنيفه وفق مقتضيات علم الأدب الحديث ؛ ولكن كتابه بالذات (وخاصة الطبعة الحديثة بأجزائها الملحقة الثلاثة : ١٩٣٧ — ١٩٤٩) وإثباته ما يحتويه من مادة زاخرة مرهقة ، وفيها ما لم يتم طبعه بعد وما هو بهذا فى حكم المجهول — دليل قاطع على أن الطريق ما زالت بعيدة بنا عن بلوغ هذا الحد من الاستنارة فى ذلك الموضوع .

(٢) مؤرخو العثمانيين ومؤلفاتهم — لبزيج ١٩٢٧

وعلى أثر نشر كتاب « ابن قتيبة » (عام ١٩٠٠) والمعاونة على نشر كتاب « ابن سعد » (منذ عام ١٩٠٤) صدر كتاب « قواعد اللغة العربية(١) » لألبرت سوسين فى طبعات كثيرة ، وقد بات هذا الكتاب نتيجة لإشراف بروكيلمان كأنه كتابه ، ثم جاء كتاب « قواعد اللغة السريانية(٢) » (فى ست طبعات عام ١٨٩٩) . وكلاهما كتاب مدرسى صادر عن مدرسة « نولديكه » وقائم على طريقة « يونج » فى قواعد اللغة . وقد يسرا لأجيال من المستشرقين دراسة هاتين اللغتين .

وظل « بروكيلمان » وفيا أيضاً لنهج « يونج » فى استيعاب قواعد اللغات ، فأصدر عن المراحل الأولى كتابه « مبادئ النحو المقارن فى اللغات السامية »(٣) (فى جزئين بين عامى ١٩٠٨ و ١٩١٣) الذى لم يحل غيره حتى اليوم محله فى أن يؤدى فكرة إجمالية ويمحص المادة ، بالرغم من التقدم الذى حققه علم اللغات السامية فى بعض المسائل الفردية .

وإذا كان النهج الذى سار عليه «بروكيلمان» فى إنجاز أعماله اللغوية وفى نظرته الشاملة إلى كيان الأدب العربى — ملائماً لهذه البحوث ومتسقاً مع أوضاعها بحيث استطاع أن يستقر فوق أرض ثابتة ، فإن أعماله التاريخية لم تلتزم هذا القياس فيما أصبح التأريخ يتطلبه فى غضون ذلك . ولا شك فى أن كتابه « تاريخ الشعوب الإسلامية » الذى لا مثيل له بين المؤلفات الحديثة — قد أشبع حاجة ملحة ، بدليل أنه ترجم إلى مختلف اللغات الأجنبية (وقد ظهر هذا الكتاب فى سنة ١٩٣٩ و ١٩٤٣ ، وظهر مرة أولى فى صورة أخرى سنة ١٩١٠) .

ولقد ولج « بروكيلمان » ميدان العلوم التركية فى الوقت الذى فكر فيه كثيرون غيره من العلماء ، أو

(1) Arabische Grammatik.
(2) Syrische ,,
(3) Grundriss der vergleichenden Grammatik der semitischen Sprachen.

كان عليهم أن يفكروا ، فى الإخلاد إلى الراحة .
وإن إنتاجه فى هذا الميدان ليكفى وحده لأن يشغل أحد الباحثين طوال الحياة ، ويضمن له مكاناً من الدرجة الأولى فى نطاق هذا العلم أيضاً . والواقع أن الذى دفعه إلى الاتجاه نحو هذا الميدان هو أن أحد المستشرقين استطاع وحده أن يبحث كتاب الكشغرى (قاموس اللغة التركية) وأن يكشف عنه للعلم ، ومن ذلك الحين ازداد ولعه بالعلوم التركية واشتدت جاذبيتها له ، وتوجت جهوده فى هذا الميدان بسفر كبير غزير المادة هو « قواعد اللغة التركية الشرقية[1] » وقد صدر فى عام ١٩٥٤ . ولكن «كارل بروكيلمان» ظل وفياً للغات السامية خلال هذه الفترة أيضاً ، وكان آخر مؤلف دبجه هذا العالم الفذ هو أول كتاب عن الإعراب فى اللغة العبرية وفقاً لمقتضيات الآراء الحديثة ، ولم يدرك « كارل بروكيلمان » صدوره إذ أدركته المنية فى الثامنة والثمانين من عمره إثر مرض طويل — فى يوم ٦ من مايو عام ١٩٥٦ فى مدينة « هلا » التى وجد فى جامعتها للمرة الثالثة وطناً ومستقراً جديداً عام ١٩٤٧ بعد

(1) Osttuerkischen Grammatik.

فقدان جامعة « برسلاو » وانقطاع موارده فترة من الزمن . وكان فى جامعة « هلا » ممثلاً للعلم التركى . وهنا ظفر بآخر آيات التكريم والإجلال ، كما ظفر بالدكتوراه الفخرية فى اللاهوت وبالجائزة الوطنية من الدرجة الأولى « لجمهورية ألمانيا الديموقراطية » ، وجمع حوله من جديد زمرة من التلاميذ كان لهم أكثر من مجرد أستاذ جامعى ؛ إذ كان يزودهم بالنصح والتوجيه أثناء دراستهم حتى فى مشكلات الحياة اليومية ، كما أولاهم عطفه فى حياتهم بعد ذلك ولم يضن عليهم أبداً بالرأى والمشورة .

لقد كرس « كارل بروكيلمان » قواه للعلم التركى طوال عشرات السنين ، ووقف سبعين سنة من عمره تقريباً على دراسة اللغات السامية ، فإذا كانت الساميات قد باتت فى خلال هذه الحقبة علماً يقف على قدم المساواة مع العلوم الأخرى ، فإن « لكارل بروكيلمان » فى هذا نصيباً جوهرياً . وقد درجت الديانات القديمة فى عهدها المتأخر على أن تقسم الأحداث الأرضية إلى عصور عالمية . وهكذا انقضى بذهاب «كارل بروكيلمان» عصر اللغات السامية .

عن مجلة « الإسلام : Der Islam » الألمانية

* * *

« الغربان » على المسرح

بين الواقعية والطبيعية

بقلم الأستاذ عبد الرحمن صدقى

مقدمة : من الرومانتيكية إلى الواقعية

كان النصف الأول من القرن التاسع عشر جياشاً بثورة الأدب الرومانتيكى — فى حماسته للحرية وفورته الغنائية وشطحاته الخيالية الجامحة — على الأوضاع والقواعد المقررة المرعية عند أدباء المدرسة الكلاسيكية . وفى طلائع هؤلاء الثائرين نذكر الشاعر فكتور هيجو ومعركة هرنانى الرومانتيكية ، كما نذكر ما كان عليه المسرح الرومانتيكى من براعة الممثلين والممثلات فى الأداء

الخلاب ، وما ازدانت به العروض من زخرف المناظر والثياب ، مع الإكثار من جموع النكرات الماثلين ، فضلا عن الافتنان فى حشد الحيل المسرحية ، وغير ذلك مما يهز المشاعر ويلهب الخيال . ونحن لا محالة نذكر إلى جانب ذلك — بعد أن تقدمت بنا السنّ ، وتوافرَ زادُنا من العلم — كيف أننا حين نراجع مسرحيات هيجو العظيم نتبين ما وراء رنين ألفاظها من ضعف ثباتها على التأمل ، وقلة ما فيها من الحقيقة الإنسانية .

غلبة الواقعية

هذا الأدب الرومانتيكى لم تطل مدته — وبالأخص على خشبة المسرح — مع ما أثار من ضجة . وقد كان رد الفعل هو الانصراف عن الروح الخيالية الروائية وإيثار الواقع ، وقد ساعد على ظهور الواقعية فى الأدب منذ منتصف القرن التاسع عشر نشاط الحركة العلمية فى ذلك الحين ، فجعل أهل الأدب يراقبون العالم حولهم ويدرسونه ويحرصون على أن يأتى تصويرهم له دقيقاً صادقاً أميناً على قدر الاستطاعة . ومن ثَمّ جهدوا ألا يزيغ الخيال أبصارهم ويفسد الانفعال أبحاثهم ، فجعلوا همهم النظر الموضوعى ، ومن ثَمّ كان الأدب الواقعى أدباً موضوعياً لا يمت إلى شخص صاحبه ولا ينفعل به . وهذا الأدب لا يجعل الهدف من كتاباته القيمةَ الجمالية ، بل يقرن إليها قيمة الحقيقة الواقعية ؛ فهو ليس أدب تسلية ومتعة ، بل هو أدب متعة وفائدة . وقد كان من شأن نمو الاشتراكية بعد ثورة ١٨٤٨ أن زاد اهتمام الأدب بالواقع ومشكلات المجتمع وحياة الشعب . ونحن نذكر ما كان من ظهور القصصى « بلزاك » ، وتوجيهه القصَص وجهةَ الواقعية فى مجموعة قصصه المعروفة بالكوميديا البشرية ، بفضل قوة ملاحظته وتوفره على تدوين المعلومات عن المجتمع حوله ، وعرضه لتلك الحياة الاجتماعية بجميع تفصيلاتها وفى جملتها المعقدة المركبة



بلزاك

زعيم المدرسة الواقعية

صورة محفورة على الخشب للفنان أوفريه

من معنويات وماديات . ولقد كان فى أعقاب ظهور القصص الواقعى أن ظهرت الواقعية على المسرح ، وتخلت الدراما الرومانتيكية عن مكانها للدراما الواقعية . ومن ثَمّ ظهرت على المسرح دراما العادات الخلقية فى صورتها البورجوازية العصرية ، ومن أعلامها « إميل أوجيه Emile Augier » و« إسكندر ديماس الصغير Alexandre Dumas, fils » . وقد اشتهر أولهما بتصويره المجتمع مع الدفاع عن الأفكار المسلم بها فى ذلك المجتمع البورجوازى حتى استحق المؤلف أن توصف مدرسته « بمدرسة العقل السليم » ؛ أما زميله فكان يعمد فى مسرحياته ذات الفكرة الهادفة إلى المخالفة أحياناً ، متخذاً

من المسرح منبراً للدعاية لأفكاره ، جارياً على غير ما جرت عليه العادة من تملق العرف العام البورجوازى أو ترضيته على الأقل فى الفصل الأخير . ولقد اشتهر ممن جاء بعد هذين« ڤكتوريان ساردو Victorien Sardou» بالمشاهد التاريخية يعرضها فى براعة اصطناعية تذهلنا — مع سحر الممثلة الكبرى سارة برنار — عما هنالك من سطحية ، كما اشتهر من قبل هذين « لابيش Labiche » الذى يعتبر أستاذاً للڤودڤيل والكوميديا المرحة بما اجتمع له من فيض المرح الذى كثيراً ما يمزجه بالفكرة السيكولوجية والعبرة الأخلاقية . وكل واحد من هؤلاء قد انتفع بماشاء من براعات « إسكريب Scribe » فى تعقيد العقدة المسرحية وحلها على نحو يشوق الجماهير .

هزيمة فرنسا والأدب الطبيعى

ولكنه منذ نهاية القرن الثامن عشر ، وخاصة منذ أواسط القرن التاسع عشر ، أخذت تتكاثر وتتتابع كشوف العلماء فى مجاهل التاريخ الإنسانى وأطواره ، كما نشطت حركة العلوم الطبيعية داعية إلى إحلال الدراسة المدققة للحقائق الواقعة محل التخيلات البراقة المحلقة . وقد بلغ من أثر هذه الروح العلمية أن دعا « ليكونت دى ليل Leconte de Lisle » إلى الاستعانة بهذه العلوم لتجديد الشعر والفن .

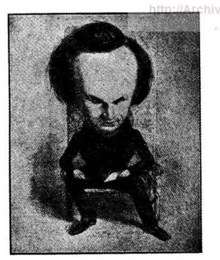
بيد أن معاهد التعليم والجامعات العليا والكثرة من النقاد ظلت على عهد الوفاء لمناهج البلاغة وقواعد الذوق والجمال والاعتماد على الخيال ، إلى أن كانت فى عام ١٨٧٠ هزيمة فرنسا فى حرب السبعين أمام الألمان البروسيين وانهيار الإمبراطورية الثانية بسقوط نابليون الثالث وقيام الجمهورية الثالثة ، مع ما يصاحب الهزيمة من الظروف الصعبة الأليمة ؛ عند ذلك راجع قادة الفكر الفرنسى أنفسهم وجعلوا يتدارسون أمرهم ، فبدا لهم أن سر الهزيمة فى ثقافتهم التى لا تعدل ثقافة الألمان .

وفى ذلك يقول بول بورجيه : « إذا كانت هنالك حقيقة جديرة بالتأمل والروية ، فهى أننا نحن الذين مهدنا لما نزل بنا من النكبات عام ١٨٧٠ بقصور مجهودنا الذهنى » واستقرّ فى أذهانهم أن الفضل فى النصر كان للمعلم الألمانى وللعلم الألمانى .

ومن ذلك الحين ، أدخلت الروح العلمية على التعليم ، وغزا العلم الفلسفة ، وطغى المنهج العلمى على البحوث التاريخية كما هو ظاهر فى كتابات المؤرخ « رينان Renan » ، وطغى على النقد الأدبى كما هو ظاهر فى كتابات الناقد الفيلسوف « تين Taine » ، وطغى على الأدب نفسه بظهور مذهب الطبيعة فى القصة ثم من بعدها على المسرح .

مصادر الأدب الطبيعى

ومن الطبيعى وقد تأثرت الطبيعية فى القصة والمسرح بما كان يتشبع به جوّ تلك الحقبة من مباحث العلم



أضخم رأس فى المدرسة الرومانتيكية — ڤكتور هيجو
صورة كاريكاتورية من محفوظات ڤكتور هيجو

ومذاهب الفلسفة العلمية أن نذكر منها ما كان له الأثر الأكبر :

أولا : فلسفة « أوجست كونت Auguste Comte» الوضعية التى صرفت الأذهان عما وراء الطبيعة .

ثانياً : مذهب العالم الطبيعى الإنجليزى « داروين Darwin » فى أصل الأنواع وتأثير البيئة الطبيعية ، وفى تطور الأنواع عن طريق الانتخاب الطبيعى ، والتنازع على البقاء وبقاء الأصلح ، فضلا عن نظريته فى وراثة الطباع ؛ وهذا المذهب يؤدى إلى فكرة الجبرية الطبيعية . ويلاحظ أن التنويه هنا ببقاء الأصلح لا يعنى الأفضل خلقيًّا ، بل الأصلح لزمنه وبيئته دون اعتبار للفكرة الأخلاقية .

وقد صدر كتاب « أصل الأنواع » أول ما صدر عام ١٨٥٩ ، وظهرت بعد ثلاث سنوات ترجمته الفرنسية .

ثالثاً : مذهب « كلود برنار Claude Bernard أستاذ الفسيولوجيا فى كلية فرنسا «الكوليج دى فرانس» ، ومؤلف كتاب «مدخل للطب التجريبى » فى عام ١٨٦٥ . ويدعو منهجه إلى التحرر من ربقة الأفكار الفلسفية واللاهوتية ، وعدم الاعتماد على غير الحقائق التى تقرّها التجارب العلمية ، مع التنبيه إلى أن العلم لا يقصد إلى تعليل الظواهر ، بل يقنع بتقرير كيفية حصولها . وقد بلغ من الأثر المباشر لهذا الكتاب على القصصى « إميل زولا Emile Zola » أن تناول الموضوع فى بعض كتاباته بعنوان « القصص التجريبى » فى عام ١٨٨٠ .

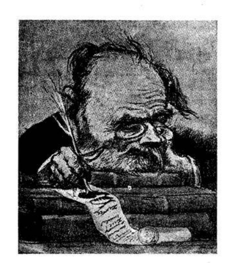
رابعاً — منهج الناقد الفيلسوف « تين Taine » فى اعتبار كل ما يصدر عن الإنسان نتيجة لمؤثرات ثلاثة هى : الجنس والبيئة والآونة ، فإلى هذه المؤثرات مرد كل حال من أحوال بنى الإنسان المعنوية الأولية ، كما هو وارد فى مقدمة كتابه « تاريخ الأدب الإنجليزى » الذى صدر فى عام ١٨٦٣ . وقبل هذا قال فى كتابه عن الشاعر « لافونتين La Fontaine » عام ١٨٥٣ : «إن الإنسان يمكن اعتباره حيواناً من نوع راق تصدر عنه الفلسفات والأشعار كما تصنع دودة القز خيوط الحرير ، وكما يصنع النحل خلية العسل » . ومثل ذلك أيضاً القول بأن المخ يفرز الفكر كما تفرز المرارة الصفراء ، « وأن الرذيلة والفضيلة منتجات كماء النار والسكر » .

وحاصل هذه الفلسفة أن علم النفس ليس إلا باباً من أبواب علم وظائف الأعضاء ، وأن دراسة الشخصيات ليست إلا دراسة للأمزجة الطبيعية ، وأن الوسط الطبيعى الذى نعيش فيه يضغط من كل جانب على مصايرنا ، وأن تاريخ الأفراد وتاريخ الشعوب كليهما خاضعان لأشد أحكام الجبرية .

ولقد ظهر بعد ذلك عام ١٨٦٨ كتاب للدكتور «لتورنو Dr. Letourneau » أسماه « فسيولوجية العواطف» وهو — كما يدل عنوانه — يتناول الخوالج النفسية على أنها ظواهر فسيولوجية ، وكان لهذا الكتاب عظيم الأثر فى « زولا » الذى كان كثير الرجوع إليه ، كما كان شأنه فى التأثر بـ « رسالة فلسفية وفسيولوجية فى الوراثة الطبيعية للدكتور لوكاس » وكلا المؤلفين لا يعدّان من العلماء الثقات والمراجع الموثوق بها .

خامساً : النتائج التى وصل إليها العالم الكيميائى « بيير برتلو Pierre Berthelot » فى إنتاج مركبات عضوية عن طريق التركيبات الكيميائية ، وتصريحاته المتكررة بأن إمكانيات التركيب الكيميائى لا حد لها ، وأن تقدّم الكيمياء كفيل بأن يصنع للإنسان قوته اليومى ، وأن يحقق للناس المساواة والإخاء أمام شريعة العمل المقدسة . وقد زادت هذه الكشوف وهذه التصريحات فى الإيمان بالعلم .

سادساً : شيوع فلسفة « شوبنهور Schopenhauer » الألمانى ، وغلبة طابعها التشاؤمى على الرغم من التفاؤل بمستقبل العلم . وقد بدأت هذه الفلسفة تشيع فى فرنسا



« زولا » زعيم المدرسة الطبيعية
صورة كاريكاتورية بريشة لياندر

منذ عام ١٨٦٠ ولم تمض عشرة أعوام حتى كان اسمه على كل لسان .

وخلاصة القول بلغة القوم — أن العلم فى ذلك العصر جعل يطرد شيئاً فشيئاً الخزعبلات القديمة الميتافيزيقية والرؤى الدينية ، واحترام الماضى والإخبات له ، والأوهام العاطفية . وهذا العلم قد أعاد وضع الإنسان إلى منزلته الصغيرة من الكون فى مستوى غيره من الحيوان أو الأحياء الأولية ؛ أما النفس والعقل والسبحات المثالية فأصبحت كلمات تفقـــد معناها — شيئاً فشيئاً — فى نظام كونى منظم تنظيمـًا ميكانيكيا تتحرك فيه الكائنات مدفوعة محكومة بقوانينه الطبيعية الحتمية .

الفارق بين الواقعية والطبيعية

كانت الطبيعية فى الأدب بمثابة الامتداد المنطقى والشوط النهائى لحركة الواقعية التى ثارت بدورها على الثورة الرومانتيكية . ولقد أطلق على الواقعية اسم الطبيعية حين بالغت فى النزعة العلمية التى تقوم على المادية والحسية .

وبين الواقعية والطبيعية فوارق فى الكم والكيف :

فإذا كانت الواقعية تقنع بالملاحظة والتعبير عما تركته الملاحظة فى النفس من الانطباع الشخصى ، فإن الطبيعية فى نشدانها للموضوعية تعمل على جمع شتى الأسانيد الصحيحة فضلا عن إجراء التجارب العلمية .

وإذا كانت الواقعية — فى ملاحظتها لأفعال الناس والحكم عليها بنتائجها — لا تنكر الإرادة الإنسانية كلية ولا تقطع الصلة بالمذهب الروحى من سائر الوجوه — فإن الطبيعية تدين بالجبر الطبيعى الذى يترتب على القول بالحصلة المسيطرة على الكائن الحى مما لا يترك مجالا للصراع الداخلى ، ومن ثم كان الغالب على الشخصيات أنها بسيطة فى ذاتها غير مركبة ، أى أنها قطعة واحدة لا تختلف فيها الجملة عن التفصيل ، ولا يدخلها تغيير ولا تبديل ، بل تمضى قدما إلى غايتها بحكم الجبر الطبيعى ؛ وهكذا يمتنع فى الطبيعة التدليل والتعليل والحكم واستخلاص نتيجة أو الإيحاء بها . وهذا الشعور بالجبر الطبيعى من شأنه أن يولد فى النفوس نزعة التشاؤم الفلسفى ويصرفها عن التفكير فى العناية الإلهية والإيمان الدينى والوجدان الروحى .

وإذا كانت الواقعية لا تلتزم فى عرضها للناس وتصرفاتهم تجـــاهل فكرة الخير والشر فإن الطبيعية تنتهج ما هو جار فى التاريخ الطبيعى من استبعاد النظرة الأخلاقية .

وإذا كانت الواقعية فى اهتمامها بالواقع تتناول الشعب بالدراسة والتصوير والتحليل فإن الطبيعية فى تناولها للطبقات الشعبية لا تبغى بذلك أن تظهر فضائل مغمورة أو تكشف عن جوانب شعرية مكنونة خفية ، بل همها الأكبر إظهار الغرائز فى أغلظ صورها وأبعدها عن تهذيب التربية وطلاوة المدنية .

وأخيراً ، إذا كانت الواقعية فى تناولها للواقع تتكلف أن تعده إعداداً فنيا فإن الطبيعية تأبى إلا أن تعرض ما تسميه « شريحة من الحياة » كما هى ، دون أن تمر بالمطبخ لإعدادها وتجهيزها وعرضها فى القالب الفنى المصطلح عليه .

وجملة القول — أن الطبيعية أكثر احتفالا بالحيوان فى الإنسان . وهى إن لم تتخذ موقفاً ضد الأخلاق ، فهى على الأقل لا شأن لها بالأخلاق على الإطلاق ، كما أن الفن بمعناه الاصطلاحى ليس له من شأن فيها إلا بالقدر اليسير .

فلا عجب إذن ، إذا هبّ الخصوم فى وجه الطبيعية ينادون بأن الأدب الطبيعى ليس بالرسالة الأخلاقية ولا بالعمل الفنى . ولما كان هذان هما قوام المسرح ، فقد أنذر خصومها بأنه إذا استولت الطبيعية على المسرح لم يبق هنالك مسرح .

المسرح الطبيعى

كان زعيم المدرسة الطبيعية فى القصة « إميل زولا Emile Zola » فى مقدمة الدعاة إلى أن يعتلى الأدب خشبة المسرح ويستولى عليه : فهذا هو منذ عام ١٨٧٣ يستخلص من إحدى قصصه التى كتبها قبل ذلك بست سنوات (١٨٦٧) وهى « تيريز راكان Thérèse Raquin » تمثيلية للمسرح ، وقد قدم لها بقوله : « إنى موقن كل اليقين أنى سأرى الحركة الطبيعية تفرض نفسها فى القريب على المسرح حاملة إليه قوة الحقيقة ، والحياة الجديدة للفن العصرى . . . إن الروح التجريبية والعلمية للعصر ستبلغ المسرح وتسوده ، وفى هذا وحده التجديد لمسرحنا » .

وتتخلص قصة « تيريز راكان Thérèse Raquin » فى أن « تيريز » التى زوّجتها عمّها « راكان » ابنها « كامى » Camille — كانت تقضى فى دكان الخردوات الصغيرة التى كانت لعمّها حياة مملة كئيبة لا طعم لها ، إلى أن عرّفها زوجها بأحد زملائه فى السكة الحديدية وهو « لوران Laurent » فأصبح بعد قليل عشيقها ، ولم يلبث العاشقان أن ضاقا بالزوج ، فتعمدا أثناء نزهة الثلاثة فى زورق أن يغرقاه ، ثم تزوجا . ولكنهما لم يهنأ بعدها بالعناق ؛ إذ كان يقوم بينهما شبح الميت . وكان كل منهما يلقى تهمة الجريمة على الآخر ، وكان هذا التراشق بالتهمة يجرى دون تحرج أمام العمة التى أصابها الشلل التام وأفقدها النطق ، وهى لا تفتأ تنظر إليهما محدقة فيهما تحديقاً فظيعاً . وعبثاً كان الاثنان يعمدان إلى التسلى واللهو طلباً للنسيان . وكان كل منهما يتوجس من الآخر ويخشى أن يشى به ، حتى أصبح تخلص أحدهما من الآخر ضروريا . وفى إحدى الأمسيات انتهز لوران غفلة من «تيريز» وصب فى قدحها حامضاً قاتلا ، فلما التفت رآها وفى يدها سكين ، وكان موقف كل منهما من الآخر يثير الرعب والرثاء . وعندها رفعت « تيريز » القدح وشربت نصفها ، وقدمته إلى « لوران » فشرب البقية ، وارتمى الاثنان صريعين أمام العمة المتخشبة الخرساء وتحت أنظارها المحدقة الثقيلة الساحقة .

والقارئ لهذه القصة يواجه فيها نزعة واقعية عنيفة بل وحشية ، فلا غرو أن تعتبر هذه القصة أولى قصص زولا الطبيعية . وقد نوّه المؤلف بخصائص مذهب الطبيعية فيها ؛ إذ يقول فى المقدمة : « إن الغراميات بين البطلين هى إشباع للرغبة وقضاء للحاجة ، والجريمة التى ارتكباها هى نتيجة مترتبة على العلاقة الآثمة ؛ أما هذا الذى اضطررت إلى تسميته ندماً ، فهو مجرد اختلال عضوى ، ومن هذا يتضح أن الغرض الذى توخيته هو غرض علمى قبل كل شىء . فلينعم القارئ النظر وهو يقرأ القصة ، فإنه لا شك واجد أن كل فصل منها هو دراسة لحال طريفة من الحالات الفسيولوجية » .

كذلك انتهز المؤلف ظهور الطبعة الثانية من قصته فجعل شعارها على صفحتها الأولى كلمة الناقد « تين » فى مقدمة كتابه عن تاريخ الأدب الإنجليزى : « إن الرذيلة والفضيلة شأنهما شأن سائر المنتجات مثل ماء النار والسكر » .

وفى القصة – لا ريب – موضوع عنيف رائع درامى جدير بما أدلى به المؤلف من تصريحات عن المذهب الطبيعى . وهذا ما دعا المؤلف أن يغامر بعرضها فى صورة مسرحية على المسرح ليكون فى تمثيلها على خشبته إعلان لانتصار المذهب ، ولكنها أخفقت ، كما أخفقت أخوات لها لأكثر من واحد من القصّاصين الطبيعيين ، على الرغم من نجاح أصولها القصصية ، وذلك أن دقائق الوصف التحليلى والقصد العلمى فى القصة الطبيعية لا يبقى على المسرح منهما أثر ، كما أن هذه الخيبة المسرحية التى منى بها أعلام القصة الطبيعية دليل على أن هؤلاء القصاصين المشهورين لا يفقهون كثيراً فى المسرح .

وعلى حين فجأة ، طلع على الناس مؤلف مسرحى – لم يتوقعوا التجديد منه – بمسرحية « الغربان » فى عام ١٨٨٢ فتحت صفحة جديدة فى تاريخ المسرح ، وكان لها و « للباريزية » بعدها أثر عميق فى تطور المسرحية .

هنرى بك

كان أول ما قدمه « هنرى بك» للمسرح – «الابن الضال » فى عام ١٨٦٨ ، وهذه المسرحية تذكرنا فى بعض مواقفها بما كتبه من قبله « لابيش Labiche » فى بعض آثاره من نوع الڤودڤيل . ومن بعدها قدم مؤلفنا مسرحية كئيبة تتخللها خطب مطولة ذات طابع رومانتيكى وهى Michel Pauper . وبعد هذه وتلك تأتى بمسرحية من فصل واحد اسمها « المحصنات Honnêtes Femmes وتتلخص فى أن فتى من الفتيان يتحبب إلى سيدة

« هنرى بك » صاحب الغربان فى ثلاثة أوضاع
« صورة للفنان رودان »

متزوجة ، فإذا هى ، بدلا من أن تستجيب له ، تستدرجه – من حيث لا يشعر – إلى الزواج بشابة لطيفة من صديقاتها . وظاهر للعيان أن هذا كله ليس فيه جديد بمعنى الكلمة . بيد أن مؤلفنا له مسرحية أخرى من فصل واحد اسمها « المكوك Navette » حيث تلهو الآنسة « إنطوانيت » بثلاثة رجال وكأنهم فى يدها ألاعيب مضحكة تمسك بخيوطها ، وتحركهم على هواها ، مع استغلالهم فى وقاحة واستهتار ، ومع السخرية بهم فى قسوة واحتقار . وهذه المسرحية الصغيرة قد صدمت جمهور المسرح عام ١٨٧٨ بما فيها من الحقيقة القاسية . ولكنها فى نوعها لم تكن إلا مقدمة لما بعدها ، فلم تمض سنوات أربع حتى استقبل الشباب من أنصار الطبيعة بالتصفيق – ظهور « الغربان » على مسرح الكوميدى فرانسيز . وكان مؤلفها وقتئذ فى الخامسة والأربعين من عمره ، وقد عرف فى حياته الأدبية طوال هذه السنوات كل المنغصات التى يتعرض لها صاحب الفكر الحر والطبع المستقل .

مسرحية الغربان

فى الرابع عشر من شهر سبتمبر عام ١٨٨٢ ،

والصيف يدلف إلى نهايته ، وقد تحولت باريس إلى مدينة للأجانب السائحين من عملاء شركة كوك ، ولأهل الريف القادمين لمشاهدة العاصمة – كانت العاصمة – فيما عدا ذلك – تبدو كالمدينة المهجورة ؛ فقد هجرها الباريزيون إلى المصايف الفرنسية أو إلى السياحة فى الأقطار الأوروبية الأخرى ، فغاب عن المسارح روّادها الأصليون ، ومعهم النقاد وأدعياء المعرفة المتحذلقون .

فى هذه الفترة قدّم مدير الكوميدى فرانسيز « المسيو إدوارد تييرى Edouard Thierry » على مسرح تلك الدار التاريخية مسرحية « الغربان » فى أربعة فصول .

وتدور هذه المسرحية على أرملة وبناتها الثلاث ، وهن متجمعات متلازمات كالعصافير المستضعفة هاضت أجنحتها ، وهدت قواها العاصفة . فلقد كان « المسيو ڤنيرون Vigneron » من رجال الأعمال الناجحين فى أوج نشاطه حين عاجلته المنية قبل أن يعد عدّته ويرتب أمره لمثل هذه الساعة ؛ إذ جاءت وفاته فجأة بالسكتة القلبية ؛ فإذا برجال الأعمال من شريك ومهندس ومورّدين وسائر من ارتبط بالعمل معهم ينقضّون على أرملته وعلى بناته اليتامى وهن حيارى من بغتة النكبة وغمرة التركة المرتبكة – لاستلاب كل ما يمكن استلابه ، وتجريدهن من كل شيء . فلا غرو إذا سمعنا الخادم العجوز تصيح : (لعمرى ، إذا جاء وراء الميت رجال الأعمال فجدير بالناس أن يصيحوا : « هؤلاء هم الغربان ! » ، فهم لا يتركون شيئاً يمكن نهبه الا نهبوه) . والذى يسترعى النظر فيهم أجمعين – أنهم أدنياء كالغربان وأنهم مثلها لا يحسون بدناءتهم !

فهؤلاء هم الدائنون يتقاطرون على الأسرة يطالبونها بديون مضاعفة ، أو ديون سبق وفاؤها . والأسرة تشهد تدهور حالها ساعة بعد ساعة دون إدراك تام لما هو حادث . وكلما انتهت مرحلة بدأت مرحلة : فمع المال المسلوب منهن يظهر نقص فى احترام الناس لهن ، وتنصرف الصداقة عنهن ؛ فهذه « مدام دى سان جنيس Mme. de Saint-Genis » تفحش فى إهانة « الآنسة بلانش ڤنيرون Mlle. Blanche Vigneron » وقد كانت بالأمس سعيدة أن تراها مخطوبة لابنها وكان قد اعتدى على عفافها ؛ ثم هذا هو الموسيقار « مركنس Merckens » الذى كان يعلن بالأمس أن « الآنسة جوديت ڤنيرون Mlle. Judith Vigneron » موسيقية نابغة عبقرية – يسخر اليوم من تلميذته التعسة التى تريد فى سعيها وراء لقمة الخبز أن تعمل معلمة موسيقى أو مغنية فى أحد المسارح ، ثم هذا « المسيو تسييه Tessier » شريك المتوفى يأتمر مع محامى الأسرة « المسيو بوردون M. Bourdon » لدفع الأسرة العاجزة التى لا حول لها إلى بيع المصنع بأبخس الأثمان . وسرعان ما تجد الأسرة نفسها تتردى فى الحضيض ؛ وهنا لا تجد إلى الخلاص سبيلا إلا أن تضحى بالابنة الثالثة « مارى



الدراما على المسرح الطبيعى
للرسام روبييه

Marie » اليقظة الوعى ، المفتوحة العينين ، التى لم يفلح الشريك العجوز « تسيبه » فى غوايتها ، فتقدم لخطبتها ، وهو الذى جاء فى وصفه أنه «عجوز ، مشوه الإهاب ، جلف الطباع ، شحيح ، دائم النظر إلى أسفل لا يرفع بصره . وفى هذا الكفاية ليشقى الإنسان بلقائه والوجود لحظة معه » . وعلى الرغم من هذا كله لم يسع « مارى » لكى تنقذ ذويها من البؤس إلا أن ترضى به زوجاً . وهى تقبل زواجه من غير بكاء ولا عويل ، ومن غير التظاهر بالموقف النبيل وما إلى ذلك . بل تقبل زواجه شأن الفتاة العملية تضحى التضحية المحتومة الطبيعية : وهذا زوجها يقول لها عند نزول الستار : « مسكينة يا ابنتى ، لقد أحاط بك هؤلاء المحتالون النصابون منذ أن توفى أبوك ! » .

ونحن حين نسمع ذلك ، نذكر أنه هو نفسه كان أخطر هؤلاء الغربان ، ولكن مارى قد أحسنت مع ذلك صنعاً ؛ فليس يحمى من سطوة الغربان مثل الدخول فى حماية أخطرهم .

هذه هى سخرية « هنرى بك » ، وهذه هى لغته . كلتاهما بسيطة فظيعة .

قبل الغربان وبعدها

كان المسرح فى عصر « هنرى بك » خاضعاً للكثير من المصطلحات المرعية ؛ فكان لابد فيه من الشخصيات المحببة التى تمثل الفضائل التقليدية وتنصرها وتحبب فيها . وكان لا بد فيه من الموضوعات الناجحة التى ترضى العرف البورجوازى وتناقش مشكلاته حيناً وتوافق هواه فى أكثر الأحيان ؛ وكان لا بد من المناجيات التى تدخل فيها العاطفة وتخاطب القلب ؛ فهو مسرح لابد فيه من مثل أعلى يصطنعه .

كذلك كان المسرح فى عصر « هنرى بك » يعنى بحسن العرض والحبكة المسرحية التى تدبر المواقف واحداً بعد الآخر ، وتعين مواضع الكلمات المعدة للتأثير المسرحى ، وما إلى ذلك مما يتألف منه ما يسمونه « فن المسرح » . فهو كذلك مسرح لابد فيه من الزيف الفنى .



المتفرجون فى المسرح الطبيعى للرسام دومييه

كان هذا هو الغالب على المسرح وقتئذ .

فلما أخرج «هنرى بك» مسرحية «الغربان» ثم أختها «الباريزية» نبذ تلك المصطلحات أو على الأقل معظمها ، وآثر على تلك الشخصيات المحببة المصطنعة أشخاصاً لهم ملامح الأحياء وسحنتهم و «أنانيتهم» الطبيعية ؛ فهو فى «الباريزية» يعرض لنا امرأة قلبها فى حواسها والمثال المنشود للحياة عندها المتعة الوادعة الهنية والرذيلة المتسترة البورجوازية . ومن قبل ذلك «الغربان» يعرضهم فى تصرفاتهم الدنية ماضين فى حركة طبيعية ؛ فهم فى دناءتهم يصدرون عن طبيعتهم .

والقارئ لا يسعه بعد ما قدمناه إلا أن يجد فى هاتين المسرحيتين مشابه من المذهب الطبيعى . ولكن «هنرى بك» يفاجئنا معلناً براءته من الطبيعية وأشياعها ؛ فهو يقول ويردد المقال : «لم أكن قط كثير الميل إلى القتلة ومرضى الهستيريا والسكيرين ، ولا إلى شهداء الوراثة وفريسة التطور . . . إن زولا وأصحابه وشيعة الحزب الطبيعى يسخرون منا ، وإننا منهم لساخرون» .

* * *

والواقع أن مؤلف «الغربان» متمرد على المدارس الأدبية غير متقيد بالأوضاع والمصطلحات المسرحية . وهو فى نهجه بين الواقعيه والطبيعية ينشد الحقيقة الإنسانية دون غيرها . ومهما قيل من أن جماهير المسرح اليوم وقبل اليوم لا يستحبون من «الغربان» لون الحداد فى جوها القاتم وفى نسائها المتسربلات بالسواد ، وإنهم يؤثرون «الباريزية» — فإنه لا خلاف فى أن مؤلفهما «هنرى بك» معدود عند النقاد ومؤرخى الأدب المسرحى رائداً للمسرح العصرى فى حرصه على الحرية الفنية والحقيقة الإنسانية .

* * *

ميناندر : مبتكر الكوميديا الحديثة

بقلم الأستاذ جيلبرت مورى أحد الأئمة الثقات فى الاغريقيات

ترجمة الأستاذ أحمد خيرى سعيد

إن ميناندر ، أمير شعراء الكوميديا الأثينية الحديثة ، شخصية يصعب تقديرها حق قدرها ولد فى سنة ٣٤٢ قبل الميلاد ، ولما يمض على وفاة ارستوفان أربعون عاما ولكن مولده كان فى أثينا أخرى ، أثينا التى تغيرت وتبدلت تبديلا ، ولم تعد حرة . وعاش معظم حياته تحت حكم المقدونيين ، ومات فى سنة ٢٩٠ قبل الميلاد ، حين اعتلى البطالنة عرش مصر واعتلى السلوقيون عرش سوريا . نبه ذكره وبعد صيته ، ودأب من جاء بعده من الكتاب على الاقتباس منه ، ومنهم بالطبع القديس بولس . ولكنه لم يكن — حتى وقت غير بعيد — معروفا إلا عن طريق هذه المقتبسات وعن طريق مسرحيات بلوتوس وتيرنس اللاتينية التى جاءت تقليداً لمسرحياته . وحتى فى وقتنا هذا وبعد اكتشاف أوراق البردى منذ قريب ، لا نجد لدينا سوى ٧٠٠ سطر من إحدى مسرحياته المسماة «التحكيم» ولا نملك كوميديا واحدة كاملة من كوميدياته .

ومع ذلك فمن الجلي استناداً إلى نُتف الأدلة الناقصة هذه ، أن ميناندر اقتبس شكلا خاصا من تراجيديات أوروبيدس . فاستبعد من مسرحياته الآلهة والأميرات والخوارق واختار شخصياته من حياة الناس العادية ، ونبذ الكورس ولم يبق إلا على مقطوعات للكورس تلقى بين الفصول . فهو بذلك حقيق بأن يكون مبتكر الكوميديا الحديثة . ولن يعييك أن ترى لمحات منه وقبسات من فنه فى مشاهير المحدثين . ليس فى شكسبير منه الكثير باستثناء « كوميديا الأخطاء » كلها ، وما فى بن جونسون أكثر . ومولبير فى « البخيل » وفى « المجتوى » وفى « ملاعب سكابان » قد نسج على منواله ونهل من معينه ، وكذلك بومارشيه فى مسرحية « زواج فيجارو » وفى فاركر وفانبرغ وحتى فى شريدان كتل كاملة منه . الشبان الفجرة العابثون أنفسهم ، والخدم الأذكياء الأوغاد أنفسهم ، ومخادعة الآباء والأوصياء وتغفلهم نفسها ، والتظرف والدعابة نفسهما . ولم يعرف كل هؤلاء الكتاب سوى بلوتوس وتيرنس ، ولا ريب فى أنهم اكتفوا بما قدماه من نماذج ، دون أن يكون عندهما إلا القليل من روح ميناندر الفلسفية ، ولا شىء من رصيد عطفه الإنسانى الذى لا ينفد . ومع ذلك فالقليل من مؤلفى الكوميديا المهذبة هم الذين لم يتأثروا — بطريق مباشر أو غير مباشر — بأسلوب ميناندر .

قلت : إننا نعرف القليل — مباشرة — عن ميناندر ، ومع ذلك فأكثر ما نعرفه يعسر انتظامه فى تآلف واحد . فالمقتبسات — مثلا — لها خصائص تنفرد بها وتتميز . إنها لا تجلو نبل اللغة فحسب ، بل يبدو — أيضا — أنها فيض عقل مهذب حكيم رحيم ، برىء من الخشونة ومادية الحس بصورة رائعة . إليك بعضها :

— حبيب الإله ، قصير الحياة .

— ما دمتُ رجلا ، فإنه لا تخفى علىّ خافية فى طبيعة الإنسان .

— نحن لا نعيش كما نهوى ، ولكن على قدر ما نستطيع .

— يا بن آدم لا تدع ربك أن يبعد عنك الشجن ، بل التمس منه التجلد والصبر .

— استسلم لإرادته سبحانه ، ولا تزدْ على صروف الحدثان صروفَ نفسك .

— السعادة عندى : قبل أن نطوى أيامنا من الدنيا يجب أن نجتلى دون حسرة هذه الجلائل : الشمس الطالعة والماء والسحاب والنار والكواكب ، فليطل عمرك إلى مائة عام يا بارمينو ، أو ليقصر إلى أشهر قلائل ، إنك لن ترى ما حييت مظاهر أجل ولا أعظم .

كيف يكون صاحب هذه الأفكار الشاعرة الرقيقة الكاشفة عن خبايا النفس بين مؤلفى الكوميديا الأثينية الحديثة التى لم نعرفها إلا عن طريق تلك الأقنعة المضحكة المرسومة على الأوانى وعلى الجص ، وعن طريق مسرحيات بلوتوس وتيرنس الداعرة الزائفة ؟ فى تمثيلياته هو أيضاً تبدو البطلات لأول وهلة نساء خليعات فاجرات ، أو فى أفضل الأحوال نساء وأدن سفاحا ، والأبطال شبانا فاسقين من سقط المتاع ، على حين تدور القصة حول أولاد زنا ، أو غير مرغوب فيهم ، ويبدو أن التفسير المألوف هو أن ميناندر ليس سوى كاتب رشيق ظريف لكنه « عيهور » جديد فى مجتمع فاسد كل الفساد منحل إلى أبعد حدود الانحلال .

ويقينى أن هذا التفسير قد جانبه الصواب . . صحيح أن وأد الطفل غير المرغوب فيه كان حقا مشروعاً يمارسه الأب بمقتضى القانون ، لكن الطفل المنبوذ مجهول الأبوين فى مسرحيات ميناندر ليس صورة من الحياة الواقعية ، وإنما ينحدر رأساً من الطقوس الديونيزية ، ولا تنس أن الدراما إن هى إلا احتفال بعيد ديونزيوس — إله الخمر عند اليونان — برياسة كاهنه الأعظم ، يقوم به ممثلون هم فى الحق عاصر وكرومه . وديونزيوس كما يدل عليه اسمه هو : « زيوس — الطفل » أو « زيوس — الصغير » ،

أى الملك الصغير للسنة الجديدة ، الذى يفترض ظهوره فى الأسطورة أولا كطفل مجهول منبوذ بين الحقول والغابات ، أو بين القطعان والأسراب ، يتكشف عن أنه ابن واحد من الأرباب ، وكاعب من الإنس ، وأنه إله . وهذه هى الخطوط العريضة للقصة فى كثير من التراجيديات ، مثل تراجيديات أوروبيدس المسماة : « أيون » و «أنتيوپه» و « أوجى » و « ميلانيبه » و « ألوپه » وكذلك كل مسرحية معروفة لنا من تأليف ميناندر . إلا أن الطفل المنبوذ فى مسرحيات « ميناندر » حينما يماط عنه اللثام لا يكون طفلا أنجبه إله ، وإنما يكون مواطنا صغيرا أنجبه أبوان محترمان .

ثم يتعين علينا أن نتدبر موقف بطلات ميناندر التعيسات ؛ فقوانين مدينة أثينا القديمة لا تجيز للمرأة الزواج لا من الأجانب ولا من الأرقاء ، وقد أفضى ذلك أحيانا — حتى فى أوقات السلم — إلى زيجات كثيرة منحرفة لا يقرها هذا القانون ، ولكنها زيجات نبيلة ، إلا أن الموقف فى زمان ميناندر أيام خلفاء الإسكندر ، ضاعفت من تعقيده الحروب الدائمة والحصارات المستمرة وترحيل الأهالى من جهة إلى أخرى ، فعندما كانت تؤخذ مدينة غصبا ، لم يكن الرجال — فى الواقع — يقتلون ، ولا النساء تنتهك أعراضهن بالجملة على نحو ما جرت به العادة فى العصور الوسطى ، لكن كان أهلها فى الغالب يباعون على نطاق واسع باعتبارهم أرقاء . وإننا لنسمع عن نخاسين يسيرون خلف الجيوش على أهبة الاستعداد لشراء الآدميين بثمن بخس . وكنت ترى بعد انتهاء كل معركة مئات من النساء والأطفال يتقاذفهن دنيا الإغريق ، أو يدخلن فى حوزة النخاسين لبيعهن بيع السوائم .

هذا النوع من النساء ضحايا الحروب المحرومات فى الغالب من العائل والمعين ، واللائى عبثت بهن الأحداث هو الذى اختار « ميناندر » أن يتخذ منه بطلاته . وآية ذلك أن عناوين الكثير من كوميدياته تشير إلى مدن فتحت عنوة فى عهده : مثل « نساء أندروس » ونساء أولينثوس» و «نساء بربنثوس» و «نساء ساموس» ، وما عازفة القيثارة « هابروتونون » فى كوميديا « التحكيم » المسرفة فى الاستهتار المتعطشة إلى الحرية إلا واحدة من هؤلاء التعيسات ولها قصتهن نفسها ، ثم إن المرأة فى مسرحيات كثيرة تكون ملكا لجندى ، لا ريب أنه قد اشتراها وشيكا بثمن بخس ، دراهم معدودة ، أونالها حتما ضمن ما ينال الجند من سبايا . وإذا كانت الوقائع قاسية عنيفة فإن الأشخاص على النقيض من ذلك . فى إحدى مسرحياته المسماة « المكروه » نرى جنديا يقع فى غرام سبيته ، لكنه لا يمسها ولا يضايقها عندما يسمع من الفتاة المذعورة أنها تكرهه . فإذا جن الليل هام على وجهه وفكر فى الانتحار . وفى مسرحيات أخرى يحاول شاب كريم أو عاشق مشوق — ما وسعه الجهد — أن يجمع المال اللازم لعتق فتاته ، أو أنه وقد أخفق فى الحصول على المبلغ المطلوب يضرم النار فى منزل النخاس لينقذ الفتاة بالقوة ، وقد يظهر بعض هؤلاء النسوة على خلق كريم ، كما قد يتركن أنفسهن نهب الحوادث ترنو أعينهن المتمرسة إلى صوالحهن .

مسرحيات عن الأمزجة

ويعالج شطر كبير فى المسرحيات ما كان القرن السابع عشر حقيقا أن يسميه « الأمزجة » أى يطرق موضوع الشذوذ فى طبائع الإنسان ، وكثيرا ما تكون ترجمة عناوين هذه الروايات من اليونانية مستحيلة . على أن إحدى المسرحيات ربما كان عنوانها : «المرأة تغير فكرها » وتذكرنا مسرحية « فى حداد على نفسه » برواية ارنولد بنيت « المغامرة الكبرى » ولا لبس فيما يبدو فى عناوين المسرحيات الثلاث : « عدو المرأة » و « القبطان » و « ضابط التجنيد » ، وكذلك الحال فى مسرحية « عاود النصب عليه » استنادا إلى ما نعرفه فى فصل مشرق فى مسرحية « باكيدس » للكاتب الرومانى « بلوتوس » حيث يحتال العبد الرقيق « كريسالوس » على والد سيده فيأخذ

منه مائتى دينار خداعاً، ثم يكشف أمره ويرغم على إعادة المبلغ ، ولا يلبث أن يطالب بخداع الشيخ مرة أخرى لاسترداد الدنانير . والمظنون أن مسرحية « أهل إيمبروس » أو « ذهب إلى إيمبروس » تشير إلى أن هذه الجزيرة هى أقرب مكان يستطيع أن يفر إليه المذنبون ومرتكبو الجرائم وهم فى مأمن من تسليمهم إلى حكوماتهم ، وهى أشبه الأشياء بمهزلة إنجليزية قديمة من نوع المهرجة تسمى « رحلة إلى بولونى » .

يقول حديثى مروىّ : إن ميناندر كان صديقا للفيلسوف أبيقور . فإذا كان الأمر كذلك فلا عجب أن نجد كوميديا باسم « المتطيرون » ونحن نعرف عددا من المسرحيات يعالج الموضوع نفسه . وفى مسرحية «الشبح» تعرض علينا القصة رجلا عزبا تزوج مرة أخرى، ولزوجته ابنة بلغت أشدها ، وقد أخفت أمرها عن زوجها ، رأنشأت فى بيتها معبدا خلف ستار ، وجعلت للمعبد بابا سريا من الخلف ، وجعلت هذا المعبد مخبأ لابنتها تزورها فيه . ويتفق أن ابن الزوج — وكان مأخوذا بتقوى زوجة أبيه — يقع بصره على الابنة ، فتوهم زوجة أبيه أنها إلهة فى صورة البشر ، ومع أن بقية الرواية قد ضاع فإننا ندرك توّاً أنها مسرحية من نوع مسرحيات التخفى والمخادعة .

ثم إن لدينا شطراً من قصة مسرحية « الكاهنة » مسطوراً على قصاصات من ورق البردى : هجرت امرأة زوجها — ربما لأسباب دينية — وكرست نفسها للمعبد، والرجل لا يدرى ماذا صنعت بابنهما ، ولا سبيل إلى لقائها ، وقد اعتزلت العالم .

على أن الزوجة كانت متخصصة فى طرد الأرواح الشريرة من الجسم . ومن ثم يدّعى خادم أمين للزوج أن به مسا من الجن ، ويتظاهر على سلم المعبد بأن نوبة أصابته فتخف الكاهنة إلى إسعافه ، وتنقله إلى داخل المعبد وتتولى علاجه، وبهذه الوسيلة يتيسر له الحصول على ما يريد من معلومات ، فحواها أن الابن قد احتضنته أسرة « س » فيذهب الزوج من فوره إلى هذه الأسرة التى لها — أيضا — ابن فى ميعة العمر — فما إن تقع عينه على ابن الأسرة حتى يظنه ولده ، ويطفق يحدثه حديثا لا رأس له ولا ذنب ، فيجزم الصبى بأنه مجنون ويفضى برأيه إلى هذا الصبى الذى احتضنته العائلة ، أى إلى الابن الحقيقى لهذا الأب التعس ، وبعد أن يعرف الأب أنه أخطأ وأن ابنه الحقيقى هو الصبى الآخر يصارحه أنه هو أبوه وأن هذه الأسرة قد تبنته فلا يملك إلا أن يسخر منه ويرميه هو أيضا بالجنون ، وسأضرب صفحا عن بعض تعقيدات قليلة الأهمية . وحتى مع هذا لا يسعنى إلا أن أرى التقدم العظيم الذى أحرزته الطريقة التى تتبع فى بناء المسرحية منذ الدراما الإغريقية القديمة .

وإن تعجب فاعجب لذلك التأثير الجارف الذى تركه ميناندر فيمن جاء بعده، ولكل شىء ثمنه؛ إذ لا يمكن لكاتب أن يفوز بإعجاب الجماهير وإقبالهم ما لم يكن — فى القليل — قادرا على أن يكون مفهوما من الرجل العادى، ولا أقول: ما لم يكن فيه هو نفسه أثارة من السوقية . إن كبار الكتاب والمفكرين يحتاجون كلهم إلى شراح ومفسرين يقربونهم إلى أذهان الجميع وإلا اتسعت الهوة بينهم وبين الكسالى من أفراد الجمهور وبعدت الشقة .

وأغلب الظن أن تأثير ميناندر ازداد ولم ينقص من جراء اعتماده على الذين قلدوه من كتاب المسرح الرومانيين ، فقد كانوا بمثابة المترجمين لآثاره المقربين لها من أذهان الجماهير . ولكن السر فى أن تأثير ميناندر طال عليه العمر لابد أن يرجع إلى شىء أكثر من الظرف والسخرية ، إنه يرجع إلى مزية رائعة آسرة خلبت ألباب الجماهير جيلا بعد جيل وانتزعت إعجابهم ، وأحسب أننا نستطيع استجلاء هذه المزية : ذلك أن أعظم الأعمال الفنية العامرة بروائع الخيال يتسم بميزتين : عنف التجربة ، وموهبة خلاّقة تحيل هذه إلى صورة من صور الجمال كما يحيل الكيمائى المعدن الخسيس إلى ذهب نفيس .

تحدث المؤرخ « جيبون » عن العذاب المبرح الذى يكابده شعب هذبته الحضارة وأرهفت حسه حينما يدخل فى طاعة غزاة غشومين . وكان جيبون حينما تحدث بذلك يفكر فى البيزنطيين أهل الحضارة الرفيعة وقد ذلت أعناقهم للأجلاف العثمانيين . وقد رأينا رأى العين كثرة كثيرة من أصحاب الإحساس المرهف تنهار أعصابهم وتنهد قواهم أو يصابون بالجنون تحت وطأة العنف وضغط الاضطهاد فى الحروب الأخيرة .

ولقد كان ميناندر من أهل جيل مهذب مرهف الحس رقيق الحاشية ، لم تشهد الدنيا قوماً فى مستوى حضارتهم من قبل ، وربما لا تشهد لهم مثيلا بعد ٢٠٠٠ عام ، قذف بهم على حين غرة فى دنيا ضارية لا تفتأ تتقلب فى عنف من حال إلى حال . وقد ترجم تجربتها ومعاناتها بطريقته الخاصة لا بتحدّ روحى عظيم مثل الرواقيين والكلبيين ، ولا بالانصراف عن الدنيا مثل الأبيقوريين ، ولكن بالفكاهة ، وبالصبر ، وبالتجلد ، وبعطف وحنو على بنى الإنسان فى اضطرابهم وبلبلتهم كما فى ثباتهم ووقفاتهم الرائعة ، وبقدرة فذة على التعبير عن أفكارهم وطرائقهم الغريبة ، وذلك فى أشعار رقيقة فاتنة تملأ القلوب رضا وغبطة ، حتى إن ما فيها من ضحك يندر أن يوجع ، والألم السارى فى أعطافها يفيض بالجمال .

* * *



"Platform and A Passion or Two"

الروائى المسرحى ثورنتون وايلدر أخو سفر ، جواب آفاق . . ولد فى ويسكونسين ، وتعلم فى مدارس هونغ كونغ وشنغهاى وكاليفورنيا ، والتحق بكلية وتخرج فى جامعة ييل فى سنة ١٩٢٠ ، ودرس فى الأكاديمية الأمريكية فى روما وحصل على درجة ماجستير من جامعة برنستون . واشترك فى الحربين العالميتين (فالتحق بخفر السواحل فى سنة ١٩١٨ وخدم فى سلاح الطيران بأمريكا وشمالى إفريقية وإيطاليا فى الفترة من سنة ١٩٤٢ إلى ١٩٤٥) .

وقد تولى تدريس اللغة الفرنسية فى مدرسة بنيو جرسى ثم ألحق بهيئة التدريس بجامعة شيكاغو وجامعة هارفارد ، وعقد حلقات دراسية عدة فى جامعات أجنبية .

وعلى الرغم من أن داره فى هامدن بكونيكتيكوت فإنه لا يفتأ يحزم أمتعته ويرحل : قال مرة لأحد مخبرى الصحف : « لا أستطيع الكتابة فى دارى ، لأنى مشغوف بها شغفاً يشغلنى عما عداها ، ولذلك ترانى أجمع بعض الموضوعات التى قد تصلح لتأليف مسرحية أو رواية ، ثم أغادرها » . وقد قضى ست صيفيات فى « ليك سونابى » بولاية نيوهامشاير وست فى كلية ماك دويل فى « بيترو بسره » التى يقال إنها هى الصورة الأصلية لـ « جروفرز كورنرز فى مسرحيته المسماة « بلدتنا » وبمعنى آخر :

أن بيتر وبره هى بلدتنا سميت فى المسرحية « جروفرز كورنر » لكنه كتب هذه المسرحية فى ثلاثة أشهر بمدينة زيوريخ (سويسرا) . وكتب أزمتنا (She shein of Ourtowrn) فى ثلاثة أشهر بمدينة كويبك (كندا) وبدأ روايته « ١٥ منمارس » أو « اليوم الخامس عشر من مارس » The Jdes of Narh فى نيوهافن وأتمها فى يوقطان .

ويتمتع « وايلدر » بمنزلة ملحوظة فى بلاده وفى الخارج ؛ فهو موضع التقدير فى الدنيا قاطبة . يشهد بذلك أن مسرحيته « صانع الكبريت » مثلت فى «مهرجان أدنبرة» الذى أقيم فىصيف ١٩٥٤ ، قبل أن تمثل على مسرح برودواى بعام — ٤٨٩ مرة (وهناك مشروع لإخراجها فى هوليود) . وأما مسرحية « أزمتنا » She Shein of Our Teeth فقد مثلت لأول مرة فى ١٩٤٢ ، وقد مثلت منذ قريب فى باريس وشيكاغو وواشنطن ووارسو ، وكذلك فى التليفزيون . وأخرج « مهرجان أدنبرة » فى سنة ١٩٥٥ مسرحية جديدة لوايلدر تسمى الألستياد (The Alcetiad) (تحت عنوان « الحياة فى الشمس» ولم تمثل بعد فى الولايات المتحدة وإن تكن قد قوبلت بعاصفة من التصفيق فى زيوريخ عند تمثيلها فى الصيف الماضى .

مثلت ثلاث مسرحيات من ذوات الفصل الواحد من تأليفه (اثنتان منها جديدتان) باللغة الإنجليزية تحت رعاية ANTA فى افتتاح قاعة الكونجرس فى برلين. وينتظر أن تعرض إحدى مسرحياته ذات الفصل الواحد فى نيويورك هذا الشتاء . وقد قررت نقابة صناعة الكتب الألمانية Bok Trade منح وايلدر جائزة السلام فى سوق فرانكفورت للكتب يوم ٩ من أكتوبر القادم ، وهو أول أمريكى يحصل عليها . وما أشبه وايلدر ببائع الكتب المتجول فى روايته « السماء نهاية مطاف » Heaven is My Restingtion ، فإنه يذرع الأرض جيئة وذهاباً متحدثاً مع رفيق سفره عن الأشياء العظيمة . وقد يقول مثل بطلها جورج براش : « أحب عند ما أفتتح أى نقاش أن أضع كل الحقائق على المنضدة » .

وفيما يلى يقص أوفر كتاب أمريكا المسرحيين نصيباً من الإجلال والاحترام وأعظم ثورة — كيف ولماذا يحاول إعادة المسرح سيرته الأولى ، ويرده إلى سابق طبيعيته المميزة ؟ . . . يحكى ذلك فى المقال التالى الذى اقتبسه من المقدمة التى صدر بها مجموعة مسرحياته الثلاث الكبرى : « بلدتنا » و " Skin of Aur Aeeth " و « صانع الكبريت » :

فى آخريات العشرينيات شرعت أفقد متعة الذهاب إلى المسرح ، لم أعد أومن بالقصص المعروضة هناك . فإن ذهبت فإنما لكى أستطيب الناحية الثانوية للمسرحية : عبقرية ممثل عظيم أو مخـرج أو مصمم للمناظر "designer" ؛ ومع ذلك فقد كان الاعتقاد يتزايد فى دخيلة نفسى أن المسرح هو أعظم الفنون قاطبة ، وأن خللا قد أصابه فى أيامى ، وأنه لا يبذل إلا شيئاً من طاقاته المذخورة ، ويمارس بعض إمكانياته . وقد ملئت إعجاباً ببراعة ماكس راينهارت ولويس جوفيه jouvet والأولدفيك فى إخراج المسرحيات الكلاسيكية وحسن عرضها ، كما أعجبت بأفضل المسرحيات المعاصرة : مثل « الرغبة تحت أشجار الدردار » و « الصفحة الأولى » ، ولكنه كان إعجاباً على مضض ، وإنى كنت فى خاصة نفسى لا أومن بكلمة واحدة منها ، كنت كناظر مدرسة يصحح أوراق الامتحان ، ويضع الدرجات المناسبة لكل منها . وقد أعطيت كل عرض من هذه العروض درجة ممتازة ، لكن الحال العقلية لمثـــل هذا الناظر تختلف عن الحال العقلية لرجل سحره عمل

فنى مبتكر . إننا عندما نؤمن بعمل أبدعه الخيال ، نستجيب له فنقول : « على هذه الصورة تكون الأشياء . لقد عرفتها دائماً دون أن أدرك تمام الإدراك أننى أعرفها . والآن فى معرض هذه المسرحية أو الرواية أو القصيدة (أو الصورة أو القطعة الموسيقية) ، أدرك أننى أعرفها » وهذا هو نوع المعرفة الذى سماه أفلاطون « الادّكار » أو « التذكر » . ما منا إلا من قتل بينه وبين نفسه وبفكره لا بيده ، وكلنا أزهقت على هذا النحو روحه ، وما منا إلا من رأى فى ذوى المكانة والخطر ما يثير الضحك ويدعو إلى الازدراء ، ورآه فى نفسه أيضاً . لقد عرفنا الفزع كما عرفنا الفتنة . وليس عند الأدب الذى يبدعه الخيال ما يقوله لأولئك الذين يفطنون إلى مثل هذه الأحوال ويدركونها حق إدراكها ، أو بمعنى آخر يعجزون عن « ادّكارها » . وقد امتاز المسرح على كل الفنون بأنه أقدرها على إثارة هذا « الادكار » فى أعماق نفوسنا ، وإذا اعتقدت وآمنت قلت « نعم » ، ولكن فى مسارح عصرى لم أشعر بأنى مهيأ لمواجهة هذا السخط ، وأقلقنى وأضجرنى عدم الارتياح ، ولم أكن على استعداد لاتهام نفسى بأنى سئمت المتع وأن من العسير إرضائى ؛ لأنى كنت أعلم علم اليقين أنى ما زلت قادراً على الاعتقاد بأننى اعتقدت كل كلمة فى « يولسيز » وفى أعمال بروست وفى « جبل السحر » ، وكذلك كانت حالى بالنسبة لمئات من المسرحيات عندما قرأتها . وما كان القصص الخيالى يصير زائفاً إلا على المسرح . وأخيراً استحال سخطى إلى ازدراء ، وبدأت أشعر بأن المسرح ليس مقصراً فحسب ، بل إنه مضلل أيضاً ؛ إنه لا يريد أن يستغل طاقاته العميقة وإمكانياته الدقيقة . لقد وجدت الكلمة الصالحة لوصفه : إنه يهدف إلى أن يكون « برداً على القلوب وسلاماً » : الفواجع لا حرارة فيها ، والمضحكات لا تلدغ ولا توجع ، والنقد الاجتماعى قد ... فى تجميلنا أعباء المسئولية .

شرعت فى البحث عن النقطة التى عندها ضل المسرح سواء السبيل حين اختار — وسمح له — أن يغدو فنًّا متواضعاً صغير الشأن ، وتسلية تافهة .

بدأت المشكلة فى القرن التاسع عشر ، وارتبطت بسيادة الطبقات الوسطى وقبضها على أزمة الحكم وموارد الثروة ، وقد شاءت هذه الطبقة أن يكون مسرحها برداً وسلاماً على القلوب ؛ والطبقات الوسطى فى ذات نفسها لا عيب فيها . إننا نعرف ذلك الآن . والولايات المتحدة وإسكندناوة وألمانيا بلاد برجوازية تتولى أمورها وتدبر شئونها الطبقة الوسطى ، وبرجوازيتها قد بلغت من الكمال غايته ، وآية ذلك أنها لم تعد تذكر قط ما كانت عليه من هوان يدعو إلى السخرية ومن ضعة تثير الضحك (ولم يكن أفرادها أحط منزلة من الأرستوقراطيين فحسب ، بل هانت كرامتهم الإنسانية على الفلاحين) . وحينما تكون الطبقة الوسطى حديثة يكثر تنكبها سواء السبيل وترديها فيما لا تحمد عقباه . على أن الطبقة الوسطى الحديثة عند ما تشق طريقها صاعدة فى ظل الأرستقراطية ، حينما تقتحم خرافة (بل) فى ظل أرستوقراطية من أساطير ذوى الحسب العالى والشرف الرفيع وما لهم من جاه مزعوم ونفوذ مغتصب ، تضطرب بين الاستهداف للخطر والرضا على الكره منها . إنه يتعين عليها أن تجد فى المال وفى التباهى به حجتها ومناطها . وما برح أفراد الطبقات الوسطى فى إنجلترا وفرنسا وإيطاليا يشعرون فى خاصة أنفسهم أنهم يثيرون قليلا من السخرية ويلقون شيئاً من الهوان .

إن جاه الأرستوقراطيات مبنى على أكذوبة ممجوجة : هى أن التفوق الخلقى وسمو الأدب ومؤهلات القيادة وأدوات الزعامة تنحدر من الآباء إلى الأبناء عن طريق الكروموزومات . والأكذوبة الثانوية هى أن البيئة التى تهيئها الجدة والفراغ خليقة أن تغذو أزاهير الروح وتنميها ، وأن أرستوقراطية تدافع عن أكذوبتها وتدعمها حرية بألا تستخلص من الفنون

إلا ما ينمى مصالحها : تستخلص العطر لا العصارة ولا الزخرف .

وخطر الطبقة الوسطى (التى استحوذت على السلطان حديثاً) على الثقافة كخطر الأرستوقراطية سواء بسواء ؛ ففى البلاد التى تتكلم بالإنجليزية تولت الطبقات الوسطى زمام الحكم فى مستهل القرن التاسع عشر ، وفرضت سلطانها على المسرح . وكان رجالها قوماً أتقياء ، يطيعون القانون ويرضخون لأحكامه كما كانوا أهل نشاط دائب كادح ، وكانوا على يقين من الخلود فى الآخرة ، وتربعوا فى الحياة الدنيا على عرش الملكية مطمئنين لما يصحب الملكية من امتيازات ، وكان تحت إمرتهم خدام مخلصون يعرفون منزلتهم ، وكانوا كرماء داخل حدود معينة ، ولكنهم اختاروا أن يتجاهلوا رقعاً واسعة من الدنيا المحيطة بهم يشيع فيها الظلم والغباء . وقد أشفقوا من التفكير فيما تنطوى عليه نفوسهم من عناصر مضحكة ضحلة ضارة ، وبرموا بالعواطف ، وارتابوا فيها وحاولوا إنكارها . ويبدو أن أسئلتهم عن طبيعة الحياة قد أجيب عنها إجابة وافية باستعراض وضعهم المالى وبالتقيد ببعض قواعد الإتيكيت العتيدة المقررة ، وتلك كانت مواضع خطرة غير مأمونة ، وعلى الشمال كما على اليمين هوة قد فغرت فاها ، لقد ارتفعت إلى عنان السماء أسئلة ينبغى ألا تسأل .

نظارة الطبقة الوسطى هؤلاء ابتكروا مسرحاً لا يمكن أن يزعجهم ؛ فهم قد هرعوا إلى شهود المسرحيات الميلودراما (Melodrama) التى تعالج احتمالات تراجيدية بطريقة تلقى فى روعك منذ البداية أن كل شىء سيكون ختامه مسكاً وإلى مسرحيات الدراما العاطفية الانحلالية ، أى العاطفة التى تطلق العنان للزعم القائل : إن الرغبة تلد الفكرة ؛ وإلى الكوميديات التى تعرض فيها الشخصيات عرضاً يجلوها فى صور أشخاص آخرين لا صورنا نحن . وفى الفترة التى انقضت بين المسرحيات التى كتبها شريدان فى عشرينياته وبين أول أعمال « وايلدر » و « شو » لم تكتب باللغة الإنجليزية مسرحية ذات أهمية ، بل لا مسرحية متواضعة الأهمية (اللهم إلا إذا اتفق أنك تعجب وتستثنى مسرحية « شيلى » المسماة السنسى The Cenci) على أن هؤلاء النظارة هرعوا أيضاً إلى شهود مسرحيات شكسبير . فكيف بالله حموا أنفسهم من أنواره الكاشفه ؟ كيف اتقوا تغلغله إلى أعماق النفوس؟ كيف خنقوا المسرح — وخنقوه بقوة — حتى ما يزال يخنقنا ؟ كانت البناوير والألواح موجودة وكذلك الستار والمقدمة ، لكنها لم تؤخذ مأخذ الجد ، لقد كانت مثابة أنس واسترواح يناسب «الطقس» فى الدول الشمالية (أى الدول ذات الطقس البارد) . لقد قسوا على المسرح ، واصطنعوا كل ما من شأنه أن يشل الحركة فيه ويحرمه النشاط ، أى نشاط ، وذهبوا يعملون على وضع المسرحية داخل (فترينة) معرض من معارض المتاحف .

فلندرس كيف خنق مسرح الألواح والبناوير الحياة فى المسرحيات (الدراما) ؟

يخادعون الزمن

كل فعل وقع ، كل فكرة ، كل انفعال — إنما وقع مرة واحدة فحسب فى لحظة واحدة فى الزمان والمكان : « أنا أحب » ، « أنا مغتبط » ، « أنا أشقى » — هذه العبارات قد قيلت وأحست ملايين بلايين المرات ، ولكنها لم تجئ قط متماثلة مرتين . كل امرئ قدر له أن يحيا — قد عاش سلسلة متصلة من الحوادث المفردة . ومع ذلك فكلما ازداد المرء وعياً لهذه الفردية والممارسة والتجربة (بلاحصر ، بلا حصر) أصبح أكثر انتباهاً إلى وجوه الشبه التى بين هذه اللحظات المتباينة ، إلى الطرز المتكررة . وبوصفك فناناً (أو مستمعاً أو من النظارة) أى الحقيقتين تفضل : حقيقة الحادث المنعزل ،

أو الحقيقة التي تحتوى على مالا يحصى وتستأنفه ؟ أى الحقيقتين أولى بأن تحكى قصته ؟ كل عصر يختلف عن غيره فى هذا الصدد : هل فينوس دى ميلو « امرأة واحدة » ؟ هل مسرحية ماكبث قصة « مصير واحد » ؟ إن المسرح صالح ، وصالح جداً لحكاية الحقيقتين . إن إحدى قدميه منغرسة ثابتة فى الخاص المتميز ، إذ كان كل ممثل أمامنا (حتى لو كان مقنعاً) ، هو بلا ريب « إنسان » حى يتنفس ، ومع ذلك فإنه يحرص جاهدا على عرض حقيقة عامة ، إذ كانت علاقته بحقيقة « واقعية » نوعية قد هوّشها وطواها كونه جمّاع أكاذيب وادعاءات وقصص خيالية .

كل الفنون تعتمد على قصص خيالية لا يقبلها العقل ولا يسيغها ، ولكن المسرح أغناها خيالا وأكثرها محالا : تصوّر كيف يطالبنا بأن نعتقد أننا فى القرن السادس عشر بمدينة البندقية ، وأن المستر بيللنجتون الممثل الشهير « مغربى » وأنه يوشك أن يكتم بوسادة أنفاس المس هوكانى الممثلة الكبيرة التى يحبها حب عبادة وتقديس — وتصوّر محاولة جعلنا نعتقد أن الناس اتفق أن تحدثوا بالشعر المرسل ، بل أكثر من ذلك — أن الناس اتفق أن كانوا على مثل هذه الفصاحة والبيان ! إن المسرح زنبقة تنبت من خميلة ترّهات وأكاذيب تافهة . ومع ذلك فمن هذا التوتر الحادث من كل هذا المستحيل « خلافاً للواقع » يستطيع المسرح أن يبدع مثل هذا الشعر والقوة والفتنة والحق .

الرواية هى أولا وقبل كل شىء وعاء الحادث المفرد ، والمسرح وعاء الحادث العام . وإنه ليستطيع إثارة اعتقادنا عن طريق قدرته على السمو بالعمل المفرد المعروض إلى رحاب الفكرة والزمن والشمول ، ولكن هذه القدرة ، هذه القوة — هى بالضبط الشىء الذى لم يواجهه ، بل لم يجرؤ على مواجهته نظارة القرن التاسع عشر ، لقد روّضوا المسرح ، وانتزعوا أنيابه ، وزجوا به مضغوطاً فى تلك (الفترينة) : (المعرض المنبوذ) شحنوه وأوقروه بأشياء نوعية ؛ لأن كل شىء مجسم على المسرح يثبت العمل ويضغطه فى لحظة واحدة من الزمان والمكان : (هل لاحظت أنه ما من أحد فى مسرحيات شكسبير — باستثناء حاكم فى بعض الأحايين — يجلس ؟ بل لم يكن بالمسارح الإنجليزية والإسبانية أية كراسى فى عصر أليصابات الأولى) . ومن ثم فقد نزفت الطبقة الوسطى من المسرح حيويته بخداع الزمن . وأنت حينما توكد « المكان » على المسرح وتبرزه — إنك فى الوقت نفسه تجتذب الزمان وتحدده وتشده إلى المكان ، إنك تزج بالعمل فى الزمن الماضى على حين أن مجد المسرح هو بالضبط أنه موجود « الآن » دائماً . وفى مثل طرق الإخراج هذه تلقى الشخصيات مصارعها قبل أن يبدأ العمل ، ولا ينبغى أن ندفع الثمن من مشاركة قلبك .

ولم يحاول أىّ من عصور المسرح الظفر باعتقاد النظارة عن طريق مثل هذا الضرب من النوعية وتحديد المكان .

لقد أصبحت برما بالمسرح ومللته لأنى لم أستطع الثقة بمحاولاته الصبيانية التى يرجو بها أن يكون « واقعياً » .

سباق المشاعل

شرعت أكتب مسرحيات من فصل واحد حاولت الظفر بالواقع ، لا بما يلتبس بالواقع ؛ فى مسرحية « السياحة السعيدة إلى برنتون وكامدن » تمثل أربعة كراسى سيارة ، وتسافر أسرة سبعين ميلا فى عشرين دقيقة ، وتنقضى تسعون سنة فى « غداء عيد الميلاد الطويل » . وفى مسرحية « العربة البولمان — هياواثا » ترمز بعض الكراسى البسيطة إلى أماكن النوم فى تلك العربة ، ونسمع الإحصاءات الحيوية الصحية الخاصة بالمدن والحقول التى يمرّ بها الركاب ، ونسمع صميم أفكارهم ، بل إننا نسمع الكواكب السابحة فى السماء فوق رءوسهم . وفى الدراما الصينية يضع أحد الشخوص عصا بين رجليه فينقل إلى أذهاننا أنه يمتطى صهوة جواد ! وفى

معظم مسرحيات « لا » اليابانية يذرع الممثل المسرح ، فنعلم أنه يقوم برحلة طويلة : انظر إلى مسرح شكسبير كيف أفسح كل مكان فيه لمناظر المعارك التى تدور رحاها فى ختام مسرحيتى يوليوس قيصر وأنطونيو وكيلوبترة ثم انظر كيف تمزقت اليوم أوصال نصوصهما عند عرضهما ، وكيف يهوى فنه إلى الحضيض ؟ وكيف يمتهن ؟

لم يكن القصد من مسرحيتى « فى المدينة » أن تكون صورة للحياة فى قرية من قرى نيوها مشير ، ولا أردت لها أن تكون تأملات عن أحوال الحياة بعد الموت (وقد أخذت هذا العنصر من « مظهر » دانتى ، وإنما هى محاولة للكشف عن قيمة — لا تقدر بثمن — لأتفه الأحداث التى فى حياتنا اليومية . وجعلت المطلب غير معقول قدر المستطاع ، ووضعت القرية فى مواجهة أكبر أبعاد الزمان والمكان . والكلمات التى تكررت فى المسرحية وقليلون هم الذين فطنوا إليها — هى « المئات » و « الألوف » و « الملايين » ومسرات إميلى وأحزانها ودروس الجبر التى تتعلمها والهدايا التى تقدم إليها فى عيد ميلادها : ما أهمية هذه كلها إذا وضعنا فى البال بلايين الفتيات اللائى عشن ، ويعشن ، وسيعشن ؟ إن إصرار الفرد على حقه فى واقع مطلق لا يمكن إلا أن يكون فى دخيلة نفسه ، فى أعماق أعماقه . وهنا تجد طريقة العرض المسرحى ما يبررها : فى الفصلين الأولين على الأقل بعض من الكراسى والمناضد ، ولكن إميلى عند ما تعود إلى زيارة الأرض والمطبخ الذى هبطت إليه فى عهدها الثانى عشر تختفى الكراسى والمناضد . إن مطلبنا وأملنا ، ويأسنا ، هذه كلها فى العقل ، لا فى الأشياء ولا فى المناظر : قال موليير : إن كل ما يحتاج إليه فى المسرح هو : منصة وانفعال أو انفعالان شديدان ، إن ذروة المسرحية لا تحتاج إلا إلى منصة مساحتها خمس أقدام مربعة مع الرغبة الملحة فى معرفة معنى الحياة بالنسبة لنا .

وليست مسرحية « صانع الكبريت » سوى صورة معدلة قليلا من « تاجر اليونكرز » التى كتبتها بعد مضى سنة على كتابة « بلدتنا » . والسخرية من سخف العرض المسرحى فى القرن التاسع هى أحد طرق التخلص منه . وهذه المسرحية تقلد فى سخرية المسرحيات التى شهدتها — عندما كنت غلاماً — تمثل على مسرح « بى ليبرتى » فى مدينة أوكلند بولاية كاليفورنيا — وقد قرأت دراسات بالألمانية قورنت فيها بالمسرحية النمساوية التى بنيتها عليها فإذا بالباحثين فى دهشة محيرة : ذلك أن خطتها تكاد تتضمن معظم خطة المسرحية « نستروى » باستثناء صديقنا دوالى ليفى الذى خلت منه مسرحية نستروى . وفيها بعض مقتطفات عادية . ولكنها تعالج موضوعات جد مختلفة ، وجميع مسرحيات نسترى الرائعة الساخرة (مسرحيات موليير وجولدونى) تعالج الدمار الذى يحدثونه فى حياتهم هم وفيمن يحيطون بهم عن طريق ما يحلو لهم من أوهام تعشش فى رءوسهم العنيدة الفاسدة .

وتعالج مسرحيتى « أمانى الشباب وحدهم » ، مساهمتهم فى الحياة مساهمة أوفى وأوفر حرية ، تصوّر صيدليا نمساويا حين يذهب إلى رف ويأخذ منه زجاجة يعلم أنها تحتوى على سائل لاذع مضمون الفائدة فى إزالة التآليل والأكياس الدهنية ، وتصوّركم تكون دهشته عند ما يتبين أنها تحتوى على نوع من الجعة الأمريكية !

وتبدأ مسرحية « أزمتنا » بالسخرية من التأليف المسرحى الذى أكل عليه الدهر وشرب ، لكن النظارة يرون « زمانين فى وقت واحد » . وآية ذلك أن عائلة أنتروبيوس تعيش فى أيام ما قبل التاريخ ، وفى ضاحية (كوميتير) إحدى ضواحى نيوجرسى اليوم ! وقد صورت حوادث حياتنا اليومية المنزلية مرة أخرى بالنسبة لأبعاد الزمان والمكان الفسيحة . وقد كُتِبت عشية دخولنا الحرب وتحت تأثير انفعال عنيف . وأظن أنها تغدو نابضة بالحياة فى ظل الأزمة . وكثيراً ما اتهمت بأنها أوهام وأباطيل عن التاريخ لا تمت إلى واقع الحياة بسبب ، حافلة بفكاهات ونكت مدرسية فاترة ، ولكن رؤيتها فى ألمانيا عقب الحرب مباشرة تمثل فى الكنائس

المدمرة وصالات الجعة التي استخدمت كمسارح ، وقد شهدها نظارة دفعوا من قوتهم أجر مشاهدتها وشاقهم وأمتعهم أن هناك تذكرة طبية « تصف حساء حشائش لا يسبب الإسهال » — كانت تجربة ليست على مثل هذا الفتور والبرود المزعوم . وإنى لفخور بأنها فى أول عرض لها فى وارسو هذه السنة قد استقبلت استقبالا رائعاً .

وهذه المسرحية مدينة إلى حد بعيد لتحفة جيمس جويس المسماة (Finnegans wake) ، وكم أكون سعيداً لو أن مؤلفا شعر بمثل هذا الدين لبعض أعمالى ؛ فقد كان الأدب — دائماً — أشبه بسباق المشاعل منه بنزاع عنيف بين الورثة .

لقد تخلف المسرح عن الفنون الأخرى فى الاهتداء إلى « طرق جديدة » للتعبير عن كيفية تفكير النساء والرجال وكيفية شعورهم فى هذه الأيام . ولست واحداً من المؤلفين المسرحيين الذين نتطلع إليهم وننتظر مقدمهم ، وكنت أود أن أكونه ، وأرجو أن أكون قد ساهمت فى إعداد الطريق وتعبيده لهم . لست مبتدعاً مبتكراً ، ولكنى مكتشف بضائع منسية ، وأرجو أن أكون كاسحاً لغرائب عتيقة معوقة . وإنى عندما أنظر إلى عمل المعاصرين إخالنى أشعر بأنى أتميز بشىء واحد أنفرد به — هو أنى أوضحت لهم أنى استطبت هذا العمل الفنى وأستمتع به .

(أ . خ . س)

* * *



الألقاب الإسلامية فى التاريخ والوثائق والآثار

كتاب للدكتور حسن الباشا

دراسة للأستاذ محمد عبد الفتاح ابراهيم

قسم المؤلف كتابه قسمين رئيسيين ، كان أولهما : الدراسة النظرية ، فمهد بذلك إلى شرح نظام الألقاب وتطورها فى التاريخ الإسلامى ، وعنى بالحديث عن نظمها ومغزاها ، ولا سيما عند ما استعرض نشأة الألقاب الفخرية المتعلقة بأصحاب الوظائف وما كان لهذا من صلة بظواهر المجتمع والميزات الخاصة بالعصور التاريخية المختلفة ، ثم عند ما عرض لبحث منح هذه الألقاب والظروف التى أحاطت بهذا المنح .

وفى هذا القسم يحدثنا المؤلف فى تثبت ودراية عن نظام المكاتبات فى الإسلام منذ فجر الخلافة الإسلامية حتى سقوط بغداد وانتقال مركز الثقل الإسلامى إلى القاهرة أيام الخلافة الفاطمية حتى أواخر عصر المماليك ، ونعرف من حديثه أشياء كثيرة عن مكانة « ديوان الرسائل » أو « ديوان الإنشاء » ، ومكانة « الكاتب » فى الدولة الإسلامية حيث وصلت هذه المكانة بالكاتب إلى مرتبة الوزير وإن كان لم يعرض للأخطار التى كانت تلاحق الوزير فى العصر العباسى .

وفى هذه الدراسة « لديوان الإنشاء » نعرف تطور أعماله فى ضوء تطور التسمية التى كانت من نصيبه : فهو « ديوان الرسائل » فى الدولة العباسية ، وهو « ديوان

الإنشاء للمالك الإسلامية » فى عصر المماليك ، وهو « عميد الملك » فى عهد الدولة السامانية ، وهو « ديوان الطغرا » فى العصر السلجوقى ؛ وعلى امتداد هذه العصور المختلفة العزة والسلطان كان لديوان الإنشاء شأن أى شأن فى تنظيم الألقاب ؛ ولهذا عنى رؤساؤه وعماله بأن يضعوا الدساتير لإرشاد زملائهم فى جميع النواحى المتعلقة بوظيفة الكاتب من الناحية الشكلية ، وكانت نتيجة هذا الاجتهاد منهم أن اختلفت المصطلحات الخاصة بالمكاتبات باختلاف العصور ، كما تطورت القواعد المنظمة للألقاب فيها وفى أجزائها من « عنوان » و« ترجمة » و « تصدير » وغير هذا .

وفى هذا القسم أيضاً يحدثنا المؤلف — دون أن يكون هذا أصلا من أهداف الكتاب — عن أدب الكتابة وتطور نظام التحرير للمكاتبات والأصول التى اتبعها الخلفاء والولاة والحكام فى الكتابة المتداولة بينهم ، من مثيل إلى مثيله أو ممن هو أدنى لمن هو أعلى أو بالعكس على الأساس الذى كان يجىء فى العناوين ، ومتى كان يجب البدء بالمكتوب إليه أو بالمكتوب عنه ، والتطورات التاريخية التى لحقت بهذا على مر العصور الإسلامية ، مما كان يمر به القارئ فى متون كتب التاريخ والأدب دون أن ينظر إليه نظرة جادة على حين أنه إنما يتبع أصولا لها قواعدها ونظمها .

وفى هذا القسم يحدثنا المؤلف عن بعض الذين تولوا ديوان الإنشاء فى مصر أيام الفاطميين والأيوبيين — وبخاصة فى حكم صلاح الدين — وما بلغوه من مكانة فى الدولة .

على أن أجمل ما فى هذا القسم من الكتاب هو ما يحدثنا به المؤلف عن الفوضى التى ضربت أطنابها فى أنظمة الألقاب فى مصر فى العصر الأيوبى مما جعل الكتاب يتناصحون بضرورة العناية بها والاهتمام بتنظيمها ولا سيما أنهم هم أول من تعود عليهم عاقبة الإهمال فى هذه المسائل الدقيقة .

ثم كان القسم الآخر من الكتاب وهو القسم الذى وصلت صفحاته إلى أربعمائة وثلاثين صفحة ، وهذا القسم هو الدراسة التفصيلية ، لأنه يقدم للقارئ معجماً للألقاب الفخرية التى ظهرت فى الإسلام مع دراستها من ناحية اللغة ومن ناحية التاريخ ، فشرح معانيها وذكر مناسبات ظهورها وتطورها .

وهنا يتضح لنا الجهد الكبير الشاق ؛ ذلك لأن الرجل من أجل هذا كله راجع الكتابات الأثرية والنقود والوثائق من مكاتبات ومعاهدات رسمية ، وقلب صفحات كتب التاريخ وكتب الأدب ، وحقق وناقش وجرى وراء ما أشكل عليه ، وقارن بين مؤلفات العرب ومؤلفات الغربيين ، وانتهى إلى استنتاجات طيبة هى التى وضحت القواعد التى اتبعت فى كل عصر لترتيب الألقاب ومكانها من المكاتبات الرسمية .

والواقع أن المؤلف لم يقتصر فى القسم الآخر من الكتاب على تسجيل الألقاب أو النعوت وذكر من أطلقت عليهم والتاريخ لهذا الإطلاق عند ما جاءت خاصة بهم دون غيرهم على مثال ما جاء فى لقب « الآمر بأحكام الله » الذى أطلق على الخليفة الفاطمى منصور ابن المستعلى، أو لقب « الأبلج » اللقب الخاص بالوزير جمال الدين أبى جعفر محمد الذى وزر بالموصل وتوفى سنة ٥٥٩ للهجرة ، لم يقصر حديث المؤلف فى القسم الآخر من كتابه على هذا ، ولو قصر عليه لكان جهداً مشكوراً ، ولكنه رجع إلى ألفاظ الألقاب ومشتقاتها وما صحبها من إضافات ، وما لحق « بالصدر » من « عجز » ثم ما أضيف إلى « العجز » من « صدر » جديد ، كما حدث فى مناقشته للقب « أسد » ، و « أسد الدين » وخلص من هذا إلى مناقشة لقب « عصمة الدين » اللقب الذى ألحق بالنساء ، فأطلق على بنت طاهر الموسوى وعلى بنت الأمير معين الدين زوج نور الدين ثم صلاح الدين ، وعلى ضيفة خاتون بنت السلطان الملك العادل ،

كما لقبت به شجرة الدر عند الدعاء لها على المنابر سنة ٦٤٨ للهجرة .

ويقدم لنا المؤلف مجموعة طيبة من الألقاب التى نستعملها حتى اليوم مثل « الأثيل » و « الأجل » و « الأخص » و « الأرفع » و« الأشرف » و « الأفضل » و « الأعظم » و « الأوحد » و « الأفندى » و « الأديب » و « الأستاذ » وإن كانت تجىء أحياناً فى غير المعنى المتوارد المعروف الذى نفهمه اليوم ؛ « فالأستاذ » مثلا كان من الألقاب العامة التى استعملت منذ العصر العباسى ، حيث كان يطلق هذا اللقب على الخصيان من الغلمان المعبر عنهم فى عصر المماليك بالطواشية ، ومن أمثلة استعماله فى العصر العباسى مخاطبة كافور به لما عظم أمره فى زمن أنوجور ، وظل محتفظاً به بعد أن أتاه التقليد من الخليفة المطيع فى المحرم سنة ٣٥٥ هجرية ، وأطلق عليه فى نص إنشاء سنة ٣٥٥ هـ على حائط حرم بيت المقدس .

ولم يترك المؤلف حتى الألفاظ الفارسية والتركية التى استخدمت للألقاب فى العربية كلفظ « الأسهد » أى القائد ، وقد نقش هذا إلى جانب اسم المأمون على الكعبة بمكة سنة ٢٠٠ هجرية ، ومثل لقب « الأسفهسلار » وقد جاء من لفظين فارسى وتركى ويعنيان معاً « مُقَدَّم الجيش » وهو اللقب الذى كان نور الدين يخاطب به صلاح الدين فى مكاتباته إليه بمصر فيقول « الأمير الأسفهسلار » .

ونعرف من المؤلف أن الألقاب كانت تطلق أحياناً رمزاً للقوة واتساع النفوذ كما أطلق لقب « الإسكندر » بصيغ مركبة منها « إسكندر الزمان » على الظاهر بيبرس وعلى السلطان الأشرف برسباى وعلى الملك الأشرف قايتباى ، وهذا إشارة إلى أن جيوشه قد طافت بعيداً بالبلدان على مثال جيوش الإسكندر المقدونى .

ويحدثنا المؤلف فى أكثر من أربعين صفحة من القسم الآخر عن لقب « الأمير » وما لحق به ولا سيما عندما بدأت الصياغة للألقاب تدور حول لفظ « أمير المؤمنين » فكانت ألقاب :

أخى أمير المؤمنين — برهان أمير المؤمنين — ثقة أمير المؤمنين — ذخر أمير المؤمنين .

وهكذا بإضافة كلمات : « ذخر » و « خليل » « وخاصة وخالصة » و « سيف وحسام » و « مصطفى » و « معين » و « مولى » و « نصير » و « وزير » و « ولى » و « يمين » إلى « أمير المؤمنين » للتعريف بمكانة الرجل منه أو مكانته فى دولته ؛ وفى كل هذا يقدم المؤلف معنى التسمية من الناحية اللغوية وعلة إطلاقها ومردها ومرجعها والسند الذى يمكن تحقيقة منها ، ثم ملاحظاته على استعمالها ، واستمرار هذا أو توقفه تبعاً لما لحق خلافة بغداد من ضعف انتهى بالقضاء عليها وانتقال مركز الثقل إلى القاهرة .

ونلقى مثل هذا الجهد الكبير من المؤلف أيضاً عند تحقيقه الألقاب التى اشتملت على ألفاظ « تاج » مثل « تاج الدين — تاج الدولة » ولفظ « الركن » — « ركن الدين — ركن الدولة » وعلى كلمة « السلطان » وقد كثر تعدد استخدامها فى مثل « سلطان الإسلام » ، « سلطان الأوان » ، « سلطان الأمراء » ، « سلطان البحرين » ، « سلطان البر والبحر » ، وغير هذا مما لا أستطيع فى هذه الدراسة الموجزة أن أتعقب كتاب المؤلف لأوضح لك ما بذله من جهد جهيد .

على أنك تستطيع أن تدرك مدى هذا الجهد عندما يصل بك المؤلف إلى ثبت المراجع فى نهاية كتابه الكبير ، وتلقى العشرات من المخطوطات والمطبوعات الشرقية والغربية ، والتى يتطلب مجرد مطالعتها سنوات ، فكيف بالأمر إذا كانت المطالعة والمراجعة لدراسة عميقة كهذه كانت ثمارها هذا الكتاب الضخم القيم ؟

* * *

دراسة للفصل الخاص بمصر

من الكتاب الأول فى « تاريخ العلم »

تأليف العالم جورج سارتون

صدق الدكتور إبرهيم بيومى مدكور عندما قال فى التصدير الذى كتبه للكتاب الأول من « تاريخ العلم » : « إننا نعيش فى عصر العلم ، فى عصر الذرة ، وقد عاش أناس قبلنا فى عصر الحجر ، ثم البرنز ، ثم الحديد ، ثم البخار ، وفى كل يوم يوافينا العلم بالجديد والغريب ، وأيامه الباهرة تحيط بنا من كل جانب ، فى أعماق الماء وأجواز الفضاء ، أو تبدو ماثلة بين أيدينا على سطح الأرض ، وإذا كنا نعجب بحاضره فما أجدرنا أن نقف على ماضيه لأنه مهّد دون نزاع لهذا الحاضر وهما يفتحان السبيل أمام المستقبل » .

من أجل هذا كان من الضرورى أن يكون الكتاب الأول من « تاريخ العلم » الذى يقدم الأصول الشرقية واليونانية للعلم القديم فى العصر الذهبى لبلاد اليونان — هو اللبنة القوية التى يمكن أن يقوم عليها هذا السجل من تاريخ العلم حتى العصر الحديث .

وقد سلخ جورج سارتون أكثر من أربعين سنة يبحث ويؤرخ للعلم وحده ، وجورج سارتون بلجيكى الأصل ، حصل على الدكتوراه من جامعة « غنت » البلجيكية برسالة موضوعها « ليوناردو دافنشى » سنة ١٩١١ ، ولعلها كانت نقطة البدء فى حياته العلمية الحافلة ، ورحل إلى أمريكا سنة ١٩١٥ حيث بقى يحاضر فى العلم وتاريخه حتى بعد أن اعتزل التدريس سنة ١٩٥١ .

وبالإضافة إلى مؤلفاته التى كانت من أمهات الدراسات فى العلم وتاريخه اشترك سارتون فى مجلتين علميتين : أولاهما « ايزيس » التى صدرت سنة ١٩١٢ والأخرى « أوزيريس » التى صدرت سنة ١٩٣٦ ، ورأس عدة جمعيات تعنى بالعلم وتاريخه فى أوروبا وأمريكا ، فكان رئيساً للاتحاد الدولى لتاريخ العلوم ورئيساً شرفياً لجمعية تاريخ العلوم الأمريكية .

وسارتون المؤرخ لا يقف عند حضارة بذاتها ، بل يتتبع الحضارات الإنسانية على اختلافها ، ويرى جورج سارتون أنه من السذاجة افتراض أن العلم بدأ فى بلاد اليونان ؛ فما لا شك فيه أن العلوم فى مصر وبلاد ما بين النهرين ، بل فى غيرهما من الأقاليم ، كانت سابقة على علوم اليونان ، وأن الحضارات المصرية والبابلية الأشورية والهندية الصينية سبقت حضارة اليونان وأثرت فيها بدورها ، ويقرر جورج سارتون أن الوثائق الخاصة بالعلم فى مصر وبلاد ما بين النهرين أدق من وثائق العلم الإغريقى ؛ ولهذا « فإن علماء المصريات والأشوريات موفقون فى أن لديهم وثائق أصيلة على حين يضطر علماء الهلينيات إلى القناعة بوثائق مجزوءة فى مقتبسات وآراء غير أصيلة » .

* * *

والدراسة الخاصة بمصر هى التى يحتويها الفصل الثانى من الكتاب . وقد بدأت بإيضاح أثر النيل الأعظم فى تكوين المعالم الحضارية ؛ فإن النهر العظيم لا يحمل إلى البحر ماء فحسب ، بل رجالا أيضاً وسلعاً وأفكاراً . وكانت مصر واحة نهرية طويلة وسط الصحراء .

وإذا كان المؤلف فى مناقشته لبداية الحضارة فى مصر لم يناقش موضوع سبق الحضارة المصرية حضارة العراق على أساس « أن هذه الأسبقية الزمنية لا تتصل

اتصالا موضوعياً بالتأريخ للعلوم المصرية » – فالواقع أن الأمر إنما ترك لأن الأعلام الذين يناقشون هذا الموضوع العلمي لم يصلوا فيه إلى رأى قاطع مع ما لهذا من أهمية تبعاً لما قد يكون من تأثير لإحدى الحضارتين فى الأخرى .

وقد بدأ المؤلف بالإشارة إلى أن أعظم ما قام به المصريون الأولون من جهود حضارية هو اختراع الكتابة، فقد اخترعوها مستقلين عن غيرهم ، فبدءوا باستعمال صور للتدليل على أشياء أو أفكار أو كلمات ، مع الفكرة أو الفصيلة التى منها الكلمة بحسب المعنى الذى لها ، وذلك على مثال ما فعل الصينيون القدامى فى كتاباتهم التصويرية ؛ ويرى المؤلف أن المصريين اخترعوا الكتابة وإن لم يكونوا هم الذين اخترعوا أحرف الهجاء ، ويرى أن المصريين اخترعوا العلامات الهجائية ، ثم وصل الفينيقيون إلى الأبجدية السامية من السواكن فقط ، وأكملها الإغريق بإضافة الحروف المتحركة ، واستغرق هذا التطور ألفين أو ثلاثة آلاف سنة .

ووصل اختراع المصريين القدامى للكتابة ذروته تبعاً لإيجادهم مادة صالحة يسهل الحصول عليها ، ألا وهى ورق البردى ، صنعوه من لب السيقان الطويلة لنبات البردى الذى يكثر فى مستنقعات الدلتا ، واكتمل هذا التوفيق بإيجاد الألوان والحبر وصنع الفرشاة الدقيقة من السمار الرقيق الذى وجدوه فى المواضع المائية نفسها مع نبات البردى ، وقد بقيت أوراق البردى تستعمل فى الكتابة حتى القرن الحادى عشر الميلادى مع أن الورق الذى صنعته الصين كان معروفاً فى مصر منذ سنة ٨٠٠ ميلادية .

ويبدأ المؤلف تعريفنا بعلوم المصريين القدامى بعلم الفلك ؛ فقد عرف المصريون النجوم منذ أبعد عصور التاريخ ، وقد دعاهم صفاء جو مصر ولطافة «طقسها» إلى التأمل فى حركات الأجرام السماوية ، ولكنه كان تأملا علمياً لا شاعرياً ؛ فرصدوا تحركاتها وقسموها إلى مجموعات تظهر فى جملة أقسام زمنية أسموها « دياكين » ومدة كل منها عشرة أيام .

ويحدثنا عن محاولة المصريين حساب الزمن بوساطة القمر وانتقالهم بعد هذه المحاولة إلى التقويم الشمسى ، وتقسيم السنة إلى اثنى عشر شهراً ، كل شهر منها ثلاثة « دياكين » ، وبذلك كانت السنة ٣٦٠ يوماً أضافوا إليها خمسة أيام قال المؤلف عنها : إنها كانت للأعياد .

ووضحت عبقرية المصريين القدامى فى العمارة والهندسة ، وتقدم لنا الأهرام مشكلات فنية عديدة لم يتضح الكثير منها حتى الآن ، فكيف تمكن المعماريون أيام خوفو من ابتكار تصميم هذا البناء ؟ وكيف تمكنت رعية خوفو من إقامته ؟ !

وحتى لو جاز لنا أن نترك الأهرام جانباً ، فإن المسلات الجرانيتية تثير معضلات لا سبيل إلى معرفة سرها ؛ فكيف أمكن استخلاص هذه المسلات من الطبقات العليا من الجرانيت ؟ وكيف كانوا ينقلونها من مكان قطعها إلى مكان إقامتها ، ومنها ما يصل ارتفاعه إلى ١٣٧ قدماً وتزن ١١٦٨ طناً ؟ فأى آلات قد استخدمت فى القطع ؟ وأى معادن استخدمت فى هذه الآلات ؟

وقد كانت هذه الأعمال المعمارية تتطلب قدراً كبيراً من معرفة الحساب والهندسة من ناحية ضبط المقاييس للكتل الصخرية الكبيرة ، وترتيب أوضاعها لتحويل الضغط عن أسقف المقابر الملكية داخل الأهرام.

ويقدم المؤلف ست صفحات بردية فيها مسائل حسابية غاية فى الدقة والضبط مما يدل على نضج عقل المصريين ومدى عبقريتهم .

وخلص المؤلف بعد حديثه عن الصناعات الفنية إلى الحديث عن الطب ، وربما لا نكون فى حاجة إلى القول بتقدم الطب المصرى ؛ ففى كل حضارة يتطور الطب مبكراً لأن الحاجة إليه ملحة ، ولكن أهم ما يجب أن ننظر إليه بتقدير هو أننا نجد فى تاريخ عصر بناة

الأهرام أحاديث عن التخصص بين الأطباء ، ونجد من نقوش القرن التاسع والعشرين قبل الميلاد ما يدلنا على وجود إخصائى للأسنان وإخصائى للعيون وطبيب باطنى خاص بالملك ؛ وفى البرديات التى يرجع تاريخها إلى سنة ٢٠٠٠ قبل الميلاد نجد بردية تتحدث عن أمراض النساء والأطفال والماشية .

وهنا يناقش المؤلف بُرديتى سمث وإيبرز — اللتين ترجعان إلى القرن السابع عشر والسادس عشر قبل الميلاد مناقشة ضافية فى نحو عشر صفحات يخرج منها إلى أن البرديتين تكشفان وتؤكدان تقدم الطب والتشريح وعلم وظائف الأعضاء عند المصريين ومدى ما وصلوا إليه فى نظرياتهم العلمية قبل أبقراط بألفى سنة .

* * *

وهكذا نستطيع أن نقدر مدى الجهد الذى بذله جورج سارتون فى هذا البحث العلمى العميق ، وأن الكتاب فى جملته كتاب يجب أن يعنى العلماء والمتعلمون بقراءته على الأقل فى هذه الترجمة العربية الدقيقة التى تعاونت على نشرها مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر ودار المعارف بالقاهرة .

« عين ألف »

* * *



كان لا بد — وبغداد عروس المدائن ، ترفل فى عهدها الذهبى أيام مجد العباسيين — من مميزات تنفرد بها «من» كانت فى مثل ظروفها : علوم وفنون وآداب ومرح ... ولا بد إذن من علماء وفنانين وأدباء وظرفاء . . . وهم غايتنا فى هذا المقام .

وإذا قلت : « ظرفاء بغداد » فلأنهم المتميزون كما تميزت بغداد على بقية المدن والحواضر العراقية ، وإلا فلم تخل البصرة مثلاً ولا غيرها من كبريات مدن العراق من أهل الظرف وأهل المرح ومن على شاكلتهم .

وتخبرنا كتب اللغة أن الظرف أى الوعاء — هو الكياسة . والظريف لا يكون ظريفاً حتى تجتمع فيه أربع خصال : « الفصاحة والبلاغة والعفة والنزاهة » ، وهو من يكون مع ذلك حسن الوجه رضى الهيئة متأدباً قد أخذ من العلوم فصار وعاءً لها [1] .

وقد أضاف بعضهم عنصراً آخر هو « حلاوة النكتة[2] » .

على أن هذا التعريف لا يدل على الظرف ولا ينبئ عن الظريف ؛ لأن الرقة والعفة وكرم الأخلاق ووضاءة الوجه صفات عامة قد يشترك فيها الناس جميعاً ، فكم من وضىء الوجه ثقيل الروح ، وكم من قبيح الصورة خفيف الظل ، وإنما الذى يميز هذه الزمرة من الناس ما كان لها من عناصر « بسيكولوجية » خاصة ، كرهافة فى العواطف ، واضطرام فى الأهواء ، ولطافة فى الشمائل ، والتأنق فى الملبس ، والهيام بالرياض والأزهار ،

---

(١) الموشى : لأبى الطيب الوشاء .
(٢) الظراف والمتماجنون : لابن الجوزى .

واللباقة فى التعبير عن الإحساس والأفكار[1] .

والواقع أن هذه الطائفة ازدهرت — إن جاز هذا التعبير — بازدهار الحضارة فى بغداد ، وبانتشار الترف تبلورت حتى صارت للظرفاء ميزاتهم : فى ملابسهم وطيبهم وخواتيمهم ، فكان مما يتطيبون به المسك وماء الورد ؛ وتجنبوا طيب النساء ، ولم يستعملوا من الطيب إلا ماكانت رائحته شديدة السطوع .

وكانوا يتختمون بالعقيق والفيروزج وضروب الياقوت المشوب بزرقة كلون السماء وكالأحمر الذى يضىء كالكهربا ، وكانوا — كشأنهم فى الطيب — يتجنبون خواتيم الذهب لأنها من لبس النساء والإماء .

وكانوا إذا جلسوا للشراب تطيبوا بالمسك والعنبر ولبسوا الثياب الموردات مما حاكى لونه الأزهار ، ونثروا الريحان فى جنبات المجلس إن لم يكن شرابهم فى بساتين أو رياض ، وقد فعل الفرس والبيزنطيون ذلك ، ولعل ظرافنا أخذوا ذلك عن الفرس فيما أخذوا .

واشتهرت بغداد بظرفائها ، واشتهر ظرفاؤها بها حتى قال الصاحب بن عباد مرة : « أشتهى أن أدخل إلى بغداد فأنظر إلى ظرف ابن معروف » ، وابن معروف هذا هو أبو محمد محمد بن معروف قاضى قضاة بغداد .

ومما يروى عنه أنه حدث مرة قائلاً : تزوجت امرأة فلما حصلت فى دارى طلبت الخروج ، فقلت لعجوزلى : سليها ، فسألتها فقالت : « كنت أظن أنه ظريف ، فإذا به عريف ؛ رأيته يقسم الخبز على جواريه وهو حاضر لئلا يفوته رغيف ! » .

والظرف ليس فقط خفة الدم ، وإنما هو حسن التخلص عند الحرج وسرعة الخاطر وحضور البديهة ، ومثال ذلك : أن هرون الرشيد رأى مرة حزمة خيزران ، فسأل وزيره الفضل بن الربيع : ما هذه ؟ فرد عليه الربيع فوراً : عروق الرماح يا أمير المؤمنين ، ولم يقل له « خيزران » لأن هذا هو اسم أم الرشيد .

ومن آداب الظرفاء الاجتماعية ، نستشف حقيقتهم فنعرف ما هم ومن هم ؛ فقد كان لظرفائنا سلوك اجتماعى ينبئ عن خلق كريم ويومىء إلى كمال اجتماعى عظيم .

كانوا لايزورون أحداً قبل إعلامه ، ولا يتطلعون على قارئ فى كتابه ولايقطعون على متكلم كلامه ، ولا يستمعون إذا أسرّ إلى سره ، ولا يتكلمون فيما حجب عنهم . وكانوا أذكياء لا يجلسون فى مجلس ينقلون عنه ، ولا يتصدرون فى مكان بحيث يقامون منه ، وهم لا يتجشئون ولا يتمطون ولا يشبكون أصابعهم أو يمدون أرجلهم أويحكون أجسادهم ؛ فإذا تكلم واحدهم فبتؤدة وهدوء وبإيجاز وبيان .

وكان من أخلاقهم قلة الرغبة فى الجفاء وحسن المؤاتاة للأوداء ، ومساعدة الأصحاب والخلان ، يبشرون بمن لقوا ، ويتفقدون من فقدوا ، ويصفحون عن المسىء ويبجلون الكبير ، ولا ينسون الترحيب بالصغير[1] .

أما نوادرهم فكثيرة لا يحصيها عد ، ومزاحهم رائق جميل يبعث الابتسامة إلى الشفاه والراحة والانبساط إلى النفس ! من ذلك ما ذكر عن الخليفة هرون الرشيد أنه سأل مرة أحد الفقهاء قائلاً : ما تقول فى الفالوذج واللوذ ينج — وهما صنفان من الحلويات — أيهما أطيب ؟ ! فأجاب : يا أمير المؤمنين ، لا أقضى بين غائبين ؛ فأمر الخليفة بإحضارهما ، فجعل الفقيه — وكان من أهل الظرف — يأكل من هذا لقمة ومن ذاك لقمة حتى أوشك أن يزدردهما جميعاً ، ثم قال : يا أمير المؤمنين ، ما رأيت خصمين أجدل منهما ؛ كلما أردت أن أسجل لأحدهما أدلى الآخر بحجته !

وقيل يوماً لجواد كريم وقد كثر عطاؤه على قلة ما يملك : ما فى السرف خير ؛ فرد قائلاً : وما فى الخير سرف ! ومات رجل من العلماء وله بعض الأتباع فجاءهم واحد وهو يقول بلهجة الشامت : مات إمامكم إذن ؛

---

(١) الظرفاء والشحاذون : للدكتور صلاح الدين المنجد .

(١) الموشى : لأبى الطيب الوشاء .

فرد عليه ظريف حاضر البديهة : أما إمامك فمن المنظرين إلى يوم الدين !

لقد كان للقلم شأن ، وللأديب مكان ، وللعالم أفسح الميادين، ولعل الاعتزاز بكل ذلك يبدو جلياً من الحادثة التالية : فقد كان أحد الكبراء يأكل ، ولما رفعت المائدة وغسل يديه رأى على ثوبه نقطة صفراء من الحلوى ، فما كان منه إلا أن فتح الدواة واستمد منها ونقطها على البقعة الصفراء حتى أضاع معالمها ، وأعقب يقول :

إنما الزعفران عطر العذارى
ومداد الدوىّ عطر الرجال

بظرفائها إذن ، وبخلالهم هذه زهت بغداد دار الملك بالنعيم ، وكانت مركز الذوق الرهيف والفكر الرشيق واللهو الحلو والطبع الرقيق ، والغنى الواسع والحب الناعم .

ولا بد من وقفة ما دمنا قد ذكرنا (الحب) ؛ فقد كان الحب عنصراً هاماً فى حياة الظرفاء ، والمبالغة فى إظهار عواطفهم كانت شائعة ، حتى أشعارهم نلاحظ عليها لطفاً ورقة فى المعنى ، وعذوبةً واندفاعاً عاطفياً يحدو بالمحب إلى عشق كل من حول محبوبه أو معشوقه ، فقد أحب أحد الظرفاء جارية تدعى (جوهر) فشبب فيها قائلاً :

إنى لأهوى جوهراً ويحب قلبى قلبها
وأحب من حبى لها من ودّها وأحبها
وأحب جاريةً لها تُخفى وتكتم ذنبها
وأحب جيراناً لها وابن الخبيثة ربها

وكقول حماد عجرد :

إنى أحبك فاعلمى إن لم تكونى تعلمينا
حباً أقل قليله كجميع حب العالمينا

وقد دفعتهم طريقة حياتهم ، وحب التزويق إلى «زركشة» الشعر بالألفاظ الحسان والصيغ الرشيقات والرغبة فى البديع وما فيه من جناس ومقابلة واستعارة وطباق . من ذلك قول أحدهم :

إذا لم يزرنىَ ندمانيه
خلوتُ فنادمت بستانيه
فنادمته خضراً مونقاً
يهيّج لى ذكرَ أشجانيه
يقرّب لى فرحة المستلذ
ويُبعد همى وأحزانيه
أرى فيه مثل مدارى الظبا
تظلّ لأطلائها حانيه
ونرجسة مثل عين الفتاة
إلى وجه عاشقها رانيه

وآخر يصف واحدة أحبها فيقول :

كلامها خلوبٌ إلى الصبا يقودُ
وطرفها مريضٌ ولحظها صيودُ
وقدها ممشوق منعم مقدودُ
كأنه قضيبٌ فى غرسه يميدُ
من لام فى هواها فنصحه مردودُ

ثم يستطرد، ومن استطراده نجد صورة صادقة لمجالس الظرفاء ولهوهم ومجونهم ومرحهم ، فيصفهم وصفاً دقيقاً، وكأنك معهم فى المجلس إذ يقول :

كأن شاربيها فى سوقهم قيودُ
حتى انثنت عيون واحمرت الخدودُ
فى مجلس نضير يزينه الشهودُ
غطارف كرام بيض الوجوه صيدُ
من فوقهم أطيار صياحها تغريدُ
وتحتهم جنان نباتها نضيدُ
وعندهم دفاف وزامرٌ وعودُ

تلك صورة من شعرهم وأسلوبه وخصائصه ، أما نثرهم فيظهر فى رسائلهم ومكاتباتهم وقد كانوا يعنون بها ، ويتظرفون فيها ، فيجعلونها من بديع الحرير الصينى ، وينقشونها بالذهب والمسك والزعفران ، ويطيبونها بالعنبر

والغالية ، ويبالغون فى لطافتها وأناقتها ، ولا سيما أهل الهوى منهم ، وقد بلغوا فى ذلك كل غاية ، وتجاوزوا كل وصف[١] .

ومن أمثلة ذلك ما ذكره ابن المعتز حيث قال : كتب إلىّ النميرى يستبطئُ رسولى ويعتذر من تأخره عنى ، ويذكر أنه اشتغل بعمارة بستانه فأجبته : « أما ما ذكرت من تأخر رسولى عنك فى السؤال عن خبرك فى هذه الأيام والتفقد لك فإنى رأيتك قبلت قول القائل : (خذ اللص من قبل أن يأخذك) وإلا فما قصرت فى السؤال عنك والبعثة إليك ، ولكن ما أقول لمن نكس عليله فلم يعده ، واشتاق إليه فلم يزره ، مشتغلاً بطروق الحانات والديارات وركوب الزلاّلات ومغازلة القيان ومعاقرة ابنة الدنان جامعاً بين طرفى نهاره بغبوق لا يهدأ سامره ، وصبوح لا يفتر باكره ، فى عَسْكَرَىْ لهوه : واحد يخبط الماء بمجاديفه ، وآخر يقرع الأرض بخيله ووجيفه » .

وأرسلت ظريفة — وكان للظريفات شأن يذكر ، وأمور تؤثر ، ومُلَحٌ ونوادر لا تقل شأناً عن الظرفاء — إلى صاحبها تقول :

« جفوتنا من غير استحقاق للجفاء وملتَ إلى غير مذاهب الظرفاء . وإنى لم أزل واثقة بإخائك ، راجية لحسن وفائك ، وتحقيق ظن مؤملك أولى بك من الوقوف على تجنبك » .

وقدردّ عليها قائلا : « أنا من ودك على أحسن عهدك ، ومن الأمل لك على أضعاف ما عندك ، ولقد استوحشنا من فقدك ؛ فاجعلى لنا حظا من أنسك » .

ولعل من المهم جدًّا أن أشير إلى أن ثَمّ رأيين أو اتجاهين بصدد الظرفاء : الأول : هو النظر إليهم من زاوية حلاوة النكتة وخفة الدم والظرف بمعناه المألوف الشائع لدينا اليوم[١] .

أما الاتجاه الآخر فقد كان بعيداً عن الأول كل البعد ؛ فقد نظر إليهم كطبقة اجتماعية قائمة بذاتها لها خصائصها وميزاتها ومكانها وطريقتها فى الحياة ، بل لها لباسها الخاص وزينتها الخاصة وطيبها وأسلوبها فى الكلام والحب وغير ذلك . وضرب أصحاب هذا الرأى صفحاً عن خفة الروح وحلاوة النكتة ، بل لم يشيروا إليها ولم يعتبروا أن هذين الأمرين هما من صفات الظرفاء إطلاقاً[٢] .

وبعد :

فلو أردت ذكر الكثير من أخبار الظرف والظرفاء لطال بى المقام والمقال ، ولكنى اكتفيت بهذا النزر اليسير ، آمل به أن أكون قد أوضحت جانباً من حياتهم ولهوهم وأخلاقهم وأثرهم على مجتمع بغداد العباسيين ، مزَل اللطف والظرف ، ومنار الهدى يوم ذاك .

(١) الظرفاء والشحاذون : للدكتور المنجد .

(١) على هذا الرأى ابن الجوزى فى كتابه «الظراف والمتماجنون» .

(٢) على هذا المذهب أبو الطيب الوشاد فى كتابه « الموشى» .

* * *

الزبيدى

بقلم الأستاذ محمد محمود زيتون

علم شامخ من أعلام التراث القومى ، وقلم نادر من أقلام الثقافة الرزينة . . ذلك هو محمد بن محمد بن محمد ابن عبد الرزاق ، وشهرته مرتضى الحسينى الزبيدى ، صاحب السِّفر اللغوى الكبير « تاج العروس » الذى شرح به القاموس ، وصاحب المؤلفات الممتازة فى الحديث والفقه والتصوف والأدب نثراً وشعراً .

هنالك ببلاد اليمن ، حيث (زَبيد) إلى الغرب من صنعاء العاصمة ، ولد سنة ١١٤٥ هـ ، وبها نشأ ، وفيها ترعرع ، حتى رحل فى طلب العلم إلى مصر فى ٩ من صفر سنة ١١٦٧ هـ ، بعد أن حج فى شبابه ، وتلقى العلم على أيدى علماء الطائف ومكة ، ولم يكن قد تجاوز العشرين من عمره .

نزل بالطائف سنة ١١٦٣ هـ ، فقرأ الفقه على عالمها المشهور الشيخ عبد الله ميرغنى وغيره ، وبعد ثلاث سنوات نزل بمكة ، واجتمع هو والسيد عبد الرحمن العيدروسى ، وقرأ عليه مختصر (السعد) ، وكان لهذا العالم المصرى أكبر الأثر فى توجيه الزبيدى نحو استكمال ثقافته اللغوية بمصر ؛ فقد وصف له علماءها الأفاضل ، وأدباءها الأمجاد ، وأمراءها الكرام ، ومشاهدها الرائعة . وإذ ذاك كان الجامع الأزهر محور ارتكاز الثقافة الإسلامية .

شدّ الزبيدى رحاله إلى القاهرة ، وقد بلغ من العمر اثنين وعشرين عاماً ، وسكن بحى « خان الصاغة » بالقرب من الأزهر ، وسعد بعشرة على المقدسى ، وأخذ عنه ، ثم حضر على شيوخ العصر ــ الملوى والجوهرى والحفنى والبليدى والصعيدى والمدابغى ــ كما اجتمع هو والسندى وابن عقيل المكى وعبد الله السقاف والمزجاجى وسليمان بن يحيى وابن الطيب . وقد أجازوه جميعاً بالمرويات والمسموعات ، وشهدوا له بالذكاء الخارق ، والحفظ الجيد ، والعلم المحيط .

وقد بزغ نجمه ، وطار صيته ، وسعدت أيامه ولياليه ، ونال من رغد العيش ما لم يحظ به عالم قبله أو بعده ، وطاب له المقام بالقاهرة ثمانية وثلاثين عاماً . لم يبرحها إلا مرتحلا إلى الصعيد أو الوجه البحرى بدعوة من العلماء أو الأعيان أو الأمراء . وقد سجل رحلاته هذه فى مصنفات حوت مدائح شعرية ونثرية ومحاورات ولطائف فى شتى الفنون .

وفى الصعيد بلغت الحفاوة به مداها لدى شيخ العرب همام وإسماعيل أبى عبد الله وأبى على وأولاد نصير وأولاد « وافى » ، وما كان يئوب من رحلاته إلا بالهدايا والهبات إعزازاً لقدره ، وعرفاناً بفضله . وإذا ارتحل إلى دمياط أو المنصورة أو رشيد أو غيرها من مدن الشمال كان التنافس فى تكريمه من دواعى المفاخرة والمباهاة ، واشتهر فى كل الأمصار والأقطار ، وكاتبه ملوك تركيا والحجاز والهند واليمن والشام والبصرة والعراق والمغرب والسودان وفزان والجزائر وما وراءها .

وقد وجه إليه السلطان عبد الحميد دعوة رسمية سنة

١١٩٤ هـ لزيارة تركيا، فاعتذر عن عدم تلبيتها. وكانت الوفود تقدم عليه من كل صوب وحدب، وكان أهل المغرب – بخاصة – يعتقدون أن مناسك حجهم لاتكتمل إلا بزيارة الزبيدى والتحدث إليه والحصول على أيسر شىء بخط يده؛ فالسعيد من ظفر بهذا الكنز؛ ليتخذه تميمة يعلقها، ويزهو بها على معاصريه ومواطنيه.

وكانت العجائب والطرائف، والمنح والتحف – تتقاطر عليه من شتى البقاع والأصقاع: فمن فزان مثلاً يتلقى أغناماً عجيبة الخلقة، فيهديها بدوره إلى أولاد السلطان، ومن السودان تأتيه الببغاوات والجوارى والعبيد والطواشى، فيمنحها بلاداً تعجب بها، وسرعان ما يوافيه فى مقابلها ما هو أغرب منها، وهكذا كانت النفائس والعطور والمربيات والساعات والملابس والطنافس يتبادلها عن طريقه علماء وحكماء، وملوك وأمراء، بالهند واليمن وإفريقية. وأكثر ما يكون الزحام عليه أيام الحج، فكان المعجبون به والراغبون فى زورته – عند مرورهم بمصر – يقفون صفوفاً صفوفاً ببابه من الصباح حتى المساء، ويقدمون بين أيديهم الهدايا، كلٌّ على قدر غناه أو فقره.

عاش الزبيدى بمصر حقبةً من الزمن، كانت مقاليد الحكم فيها للأمراء المماليك – وعلى رأسهم إبرهيم بك ومراد بك – وكانوا يعيثون فى الأرض فساداً، وكان دأبهم الإغارة أو الفرار كالمد والجزر: فكلما ضيق عليهم الوالى فروا إلى الصعيد، حتى إذا لمسوا جانب الضعف منه أغاروا على الشمال بخيلهم ورجلهم: عصر كله نهب وسلب، ومظالم ومغانم: فالطاعون يحصد الأناسى والمواشى، والغلاء يزداد، والغذاء يشح، والماشية تهلك جوعاً، والشعب المغلوب على أمره يئن تحت هذه المعاول القاسية.

ولم يكن العلماء – مع انصرافهم إلى العلم، وانكبابهم على البحث فى هذا الجو الخانق – بمعزل عن المجتمع ودواعيه، فكانوا يتصدرون المظاهرات ويقفون فى وجه الوالى بشجاعة وحزم مطالبين بحقوق المواطنين لدفع المظالم عنهم، بل عن نساء المماليك اللائى احتجزن عن أزواجهن الفارين إلى الصعيد. وعُرف علماء هذا العصر بحرية الرأى فى مجالس «الديوان». ولما كانت تركيا إذ ذاك مشغولة بالحرب مع روسيا كان السلطان يبعث بالأموال إلى طلبة الأزهر وعلمائه لقراءة البخارى والدعاء بأن ينصر الله السلطان وعساكره، وكثيراً ما كان العلماء يتوسطون فى الصلح بين الوالى والمماليك، وبفضل تدخلهم هذا أمكن إيجاد فترة من الهدوء لم تدم طويلا؛ فقد دأب شرار الناس، وجنود الأرناءوط، وضباط العثمانيين على إلهاب ظهر الشعب بالسياط فى غير شفقة أو رحمة.

فى هذه البيئة الصاخبة أتم الزبيدى تحصيل معارفه الواسعة، وفيها قام بالتدريس والتأليف والتصنيف نشيطاً لا يمل، مصعداً غير وان. ومما أعانه على هذا كله ما لقيه من تشجيع الأعيان وكبار العلماء، وما حظى به من تكريم الأمراء، وأخصهم: إسماعيل كتخدا عزبان، ومصطفى بك الإسكندرانى، وأيوب بك الدفتردار؛ وكذلك تكريم حسن باشا قبودان الوالى العثمانى الذى أهدى إليه فيما أهدى – حصاناً مسرجاً بعباءة، وقدرت قيمة هذه الهدية بألف دينار، وما كان الباشا ليردّ له شفاعة فى أى أمر.

وأقبلت عليه الدنيا أيما إقبال، فحسن حاله، وتزوج، وسكن بعطفة الغسال مع احتفاظه بالسكن الأول، واشترى الجوارى، واتخذ الخيول المطهمة، ولبس أفخر الثياب. وفى سنة ١١٨٩ هـ انتقل إلى منزل جديد بسويقة اللالا أمام جامع محرم أفندى بالقرب من مسجد شمس الدين الحنفى، وكان هذا الحى مسكن الأعيان والأكابر. ولما قدم محمد باشا عزت الكبير خلع عليه، ورتب له مئونة كافية بدفتر الحرمين، ورسم له السلطان سنة ١١٩١ هـ راتباً سخياً (١٥٠ نصف فضة يوميا) يصرف له من دار الضرب.

كان الزبيدى ربعة فى الرجال، نحيف البدن، ذهبى اللون، متناسق الأعضاء، جميل اللحية، خالطتها

بعض شعرات الشيب ، وكان وقوراً بساماً ، سريع النكتة ذكى الفؤاد ، قوى الذاكرة ، حاضر النادرة ، وكان ملتقى السمع والبصر حيثما حل أو ارتحل ، وكان كريماً إلى حد السرف مع أضيافه والوافدين عليه من شتى الأقطار ، ولم يتخذ زىّ علماء مصر فى ذلك العصر ، بل كان يتخذ عمامة منحرفة — كأهل مكة — عليها شال أبيض له عذبة مرخاة إلى الخلف بشراريب من الحرير ، مطوى منها طرف داخل العمامة مع حبكة أنيقة .

وكان صاحبنا طويل الباع فى علوم العربية ، مجيداً للتركية والفارسية والكرجية ، استغرق منه شرح القاموس عدة سنوات ، فرغ منه فى نحو أربعة عشر مجلداً ، وسماه « تاج العروس » ، وعند الفراغ منه أولم فى سخاء نادر لطلاب العلم وعلماء العصر بغيط المعدية سنة ١١٨١ هـ ، وأطلعهم عليه ، فشهدوا بفضله وسعة اطلاعه فى علم اللغة وتهافتوا كالفراش على تقريظه شعراً ونثراً ، منهم : على الصعيدى ، وأحمد الدردير ، وعبد الرحمن العيدروس ، ومحمد الأمير ، وحسن الجداوى ، وأحمد البيلى ، وعطية الأجهورى ، وعيسى البراوى ، ومحمد الزيات ، ومحمد عبادة ، ومحمد العونى ، وحسن الهوارى ، وأبو الأنوار السادات ، وعلى القناوى ، وعلى خرائط ، وعبد القادر ابن خليل المدنى ، ومحمد المكى ، وعلى القدسى ، وعلى الشاورى ، ومحمد الحربتاوى ، وعبد الرحمن المقرى ، ومحمد سعيد البغدادى الشهير بالسويدى ، وهو آخر من قرظ عليه .

وحضر عبد الرحمن الجبرتى — مؤرخ العصر — أحد مجالس التقريظ والتكريم ، فارتجل هذين البيتين :

شرح الشريف المرتضى « القاموسا »
وأضاف ما قد فاته قاموسا
فقدت « صحاح الجوهرى » وغيرها
سحرَ المدائن حين ألقى موسى

ومما قاله الحربتاوى فى التنويه بذكره بعد كلام منثور :

صاح ، إن شئت كل علم نفيس
فانظرنْ ما حواه « تاج العروس »
شرحُ شيخ الإسلام تاج المعالى
(مرتضى) العارفين رأس الرءوس
بحرُ بـرّ البيان ، رب المعانى
حبر علم البديع محيى النفوس

ثم شبهه فى الزهد بإبراهيم بن أدهم ، وفى العلم بالإمام السنوسى .

وأشار الشاورى إلى رحلة الزبيدى إلى (فرشوط) التى حل فيها كل الرضا « مذ جاءها الحبر النفيس المرتضى » ومما قاله فيه :

أحيا فنونَ العـلم بعد فنائهـا
وأزال غيهبـهـا بتحقيق أضـا
لا سيا عـلمُ اللغات فإنـه
قد شيد الرأسَ الذى منه نضا
أمست به (فرشوط) تفخرُ غيرها
وتبلجتْ أقطارهـا حتى الفضـا

هذا ولما أنشأ محمد بك أبو الذهب جامعه القريب من الأزهر ، وجعل به خزانة عمرها بالكتب نُمى إليه نبأ هذا الفتح اللغوى الذى حققه الزبيدى ، ورغب فيه ، فطلبه منه ومنحه فيه مائة ألف درهم ؛ وبهذا كانت مكتبة جامع أبى الذهب أول مكتبة سارعت إلى اقتنائه .

وفى سنة ١١٨٢ هـ كتب الزبيدى رسالة « قلنسوة التاج » بعث بها إلى العلامة المقدسى الشيخ محمد بن بدير ، وضمنها الأسانيد العالية لتاج العروس ، ثم شرع فى شرح «إحياء علوم الدين» للغزالى وأتم منه عدة أجزاء نشرت فى تركيا والشام وبلاد المغرب ، فذاع صيته فى الأوساط العلمية ، كما ذاع من قبله صيت «تاج العروس».

ولم يقتصر الزبيدى على تأليف هذين السِّفرين فى اللغة والتصوف ، بل إن مؤلفاته جلت عن الحصر ، وبحسبنا أن نشير إلى ألوان الثقافة التى اشتهر بها ، وفاق معاصريه فيها ؛ فقد ضرب بسهم وافر فى الفقه والحديث والسيرة والعبادات والتصوف والتاريخ

وقصص القرآن وتفسيره ، وحرر المقامات والأراجيز ، ونظم الشعر فى المدح والرثاء ، وكتب الإجازات لمستحقيها.

ومما كتبه فى التاريخ – « تاريخ ملوك بنى أيوب » ، وفى التصوف عن « أبى الحسن الشاذلى » ؛ أما شعره فكان يتردد جودة وإسفافاً ؛ إذ كان يلتزم المحسنات البديعية التى تطغى على جودة الابتكار ، تلك الجودة التى تبدو فى أبيات جمع فيها أسماء أهل الكهف ، وتبلغ هذه الجودة أقصاها فى المراثى التى قالها فى زوجه « زبيدة » ، على حين تتسم أمداحه التى قالها فى أبى الأنوار بن وفا وإسماعيل وهبى الخشاب ، بالتكلف والتصنع .

عنى الزبيدى بالأنساب والأسانيد وتخريج الحديث واتصال طرائق المحدثين أواخرهم بأوائلهم ، وألف فيما أغفله سابقوه رسائل ومنظومات وأراجيز ؛ أما دروسه ومجالسه فقد أقبل عليها علماء الأزهر والأعيان والأمراء ، وكان قد فرض عليهم دراسة مبادئ الحديث وأوائل التصانيف ليتابعوه فى سلسلة أحاديثه التى تشبه ما يسمى الآن بالدراسات العليا ، عقدها يومى الاثنين والخميس من كل أسبوع بجامع شيخون بالصليبة بعيداً عن العامة ، بدأ بصحيح البخارى على طريقة السلف : فكان يذكر السند الرواية والمخرج من حفظه هو على مختلف الطرق ، وكان يتخلل الدرس شعر مناسب للمقام ، يزيل الملل عن السامعين ، وعلى هذا المنهج العلمى الفريد أجاز العلماء.

ولما اجتمع عليه الناس من كل مكان ، وتعذر على سكان الجهات القاصية ملاحقته افتتح درساً آخر بعد صلاة العصر بمسجد الحنفى فى غير أيام دروس جامع شيخون .

وكان أعيان عصره يدعونه إلى بيوتهم ، فيقيمون له الولائم الفاخرة ، وسرعان ما ينقلب المنزل إلى حلقة درس للأستاذ الزبيدى ، يحضره صاحب البيت وأصحابه وأحبابه وجيرته شيباً وشباباً رجالا ونساء ، وتنصت إليه من خلف الأستار بنات الداعى ونسوته والجارات ، وتنطلق المجامر بالبخور من عنبر وند وعود فى أثناء الدرس حتى يختتم بالصلاة والسلام على رسول الله .

ويصحب الزبيدى عادة فى هذه الدروس الصفوة من تلاميذه ، والمقرئ والمستملى والكاتب المنوط به تسجيل أسماء الحاضرين والسامعين حتى النسوة والصبية والفتيات ، مع الحرص على ذكر يوم الدرس وتاريخه ، وبعد أن يراجع الزبيدى هذا السجل يكتب بخطه : « صحيح ذلك » ، ثم يوقع عليه ؛ هكذا كان يفعل القدامى من علماء الحديث .

وكثيراً ما كانت تنتقل حلقة الدرس إلى منزل « الزبيدى » بخان الصاغة أو منازل إخوانه كالجبرتى بالصنادقية وبولاق ، وعبد الرحيم القناوى بالجمالية ، أو بأماكن النزهة كغيط المعدية والأزبكية على طريقة المشائين والرواقيين . وكان الأمراء يترددون على دروسه ومجالسه لا يسأمون الاغتراف من مناهل علمه ، وفيض أدبه ؛ لهذا لم يكن مستغرباً أن يكنيه أبو الأنوار بن وفا بأبى الفيض .

وكانت سنة ١١٩٦هـ نقطة التحول فى حياة الزبيدى الخاصة ، وبرنامجه التعليمى ، ونشاطه فى التدريس والتأليف ؛ فقد توفيت زوجه ، شريكة حياته ، وقسيمته فى النعمة الغامرة التى تقلب فى أعطافها ، وهو – وإن كان لم ينجب منها ولداً ولا بنتاً ، ولا ممن تزوجها بعدها – قد فجع بفقدها ، واعتزل الناس وآثر المقام إلى جوار قبرها بالسيدة رقية ، حيث ابتنى مقصورة ازدانت بالفراش الوثير والنور الساطع ، وما كان يبرح المقبرة ساعة من نهار أو ليل ؛ حتى اجتمع عنده أحباؤه ، وقدم عليه القراء وأصحاب المراثى ، فكان يكسو ويطعم ، ويسقى ويمنح ، واشترى فى هذا الجوار بيتاً كامل الأثاث أسكن به أم زبيدة ، وكان يبيت هناك أحياناً .

وقد فاضت مشاعر الزبيدى بشعر فى زبيدة هو أدب من حشاشة القلب الحزين : من ذلك قوله الذى يذكرنا – فى الحاضر – ببعض أشعار عزيز أباظة وعبد الرحمن صدقى ، وفى الماضى بمجنون ليلى ، وقد تشابهت ظروف الجميع :

يقولون « لا تبكى » (زبيدة) واتئد
وسل همومَ النفس بالذكر والصبر
وتأتى لى الأشجان من كل وجهة
بمختلف الأحزان بالهم والفكر
وهل لى تسلٍّ من فراق حبيبة
لها الجدَثُ الأعلى بيشكر من مصر
أبى الدمعُ إلا أن يعاهدَ أعينى
بمحجرها ، والقدر يجرى إلى القدر

ولقد وقر فى ظن الزبيدى أن زواجه قد يملأ عليه بعد زبيدة هذا الفراغ المترامى فى حياته ، ولكن خيبة الظن أصابته ، فانتكس عزمه ، وخمدت أضالعه ، وخبت تلك الجذوة الوقادة فى أحاسيسه ومشاعره ، ولم يعتدل ميزانه منذ عصفت به الفجيعة فى زبيدة ، ولم تقو أيام النعيم المدبر على صد غوائل الليالى المقبلة ، فاعتزل الناس ، ولم تسعه غير داره ، وتخلى عن الدرس تخلياً تاما ، وردّ ما كان يردُ عليه من هدايا الأمراء والملوك : فقد رفض هدية مولاى محمد سلطان المغرب ، وضاعت فى الطريق ولم تعد ، فكتب إليه السلطان عاتباً لائماً على عدم قبولها ــ وهى من بيت مال المسلمين ــ وكان الأولى به أن يوزعها على الناس . وكثيراً ما وقف الأميران الدفتردار والإسكندرانى ببابه يلتمسان رؤيته لتعزيته وصرفه عما صمم عليه من عزلة وتفرّد ، فلم يسمح لهما بالدخول عليه ولهما عليه أياد بيضاء .

ومن إجازاته التى إن دلت على شىء فإنما تدل على علو كعبه فى التاريخ والسيرة ــ ما كتبه على لسان علىّ بن عبد الله مولى أحمد كتخدا صالح صاحب صنعة القوس والنشاب بمناسبة منحه إجازة هذا الفن لتلميذه حسن بن عبد الله بعد تعلمها وإتقانها ؛ فقد تضمنت هذه الإجازة ــ التى حررها الزبيدى ــ ما أوجبه الجهاد على المسلمين من اتخاذ العدة والرباط ، وتطرقت إلى واجبات التلميذ على أستاذه ، فكانت أحدث ماتكون التربية ، وأهدى سبيلا .

قضى الزبيدى أعوام الحزن التسعة التى بقيت من عمره الزاخر معتكفاً معتزلا ، فانطفأت شموع طالما احترقت لتضىء للعارفين سبيل الهداية والرشد ، وهبت نكباء الموت ، فاهتصرت عوده ، وقصف الطاعون شبابه يوم جمعة من شعبان سنة ١٢٠٥ هـ ، وكان قد خرج للصلاة بمسجد الكردى المواجه لداره ، فأنشب الوباء به أظفاره ، وفتك به ولم يمهله ، واعتقل لسانه من ليلته ، وما كان يدخل عليه فى مرض الموت غير صديقه حسن الحريرى ، ومات بعد يومين من إصابته ، غير أن زوجه لم تستعلن نعيه خوفاً من استيلاء الوالى والأجناد على مخلفاته ، فأخذت تنقل هى وأقاربها النفائس والأموال والذخائر والمؤلفات إلى منزل أمها ، فلما تم لها ما أرادت أعلنت النبأ الفاجع ، فجاء عثمان بك طبل ، ورضوان كتخدا المجنون ، وادعى هذا أن الفقيد كان قد أقامه وصيًّا قبل وفاته ، وادعى الآخر أنه قد عينه ناظراً ؛ لأنه زوج أخت زوجة الزبيدى ؛ وتلاهما مصطفى أفندى صادق ، ونهبوا ما كان قد بقى بالمنزل من متاع .

خرجت جنازته إلى جوار زبيدة حيث دفن ، وقد شغل الطاعون الناس كافة بأنفسهم ، فلم يشيعه إلا نفر قليل من جيرته ، واختطف الوباء رضوان كتخدا فمات لساعته ، وانصرف عثمان بك عن أكل التراث الزبيدى إلى كرسى الإمارة ؛ أما أرملة الزبيدى فقد تزوجت من بعده أحد الجنود التابعين لمماليك الصعيد ، وبيعت مخلفات صاحب التاج بالمزاد ، فبلغت أكثر من مائة ألف نصف فضة ، واستولى بيت المال على نصيبه فى التركة .

وهكذا انطوى هذا العلم الذى طالما خفق عالياً فوق ربوع العالم العربى ، ورنت إليه الأنظار مستشرفة علاه ، فلما أعياها الكلال ضمت عليه أحناء الصدور حرصاً منها على ما خلفه للتاريخ . . المرتضى الزبيدى .

الطاقة الإيحائية

الظلال والأشعة والألوان فى الكلمات العربية

بقلم الأستاذ صفاء الحيدرى

فى اللغة العربية كثيرٌ من الكلمات ذات طاقة إيحائية تصور المعنى بذاتها وتكشف عن مؤداها ولو كان يجهله السامعُ ، وهناك أيضاً كلمات يشعر الإنسانُ – دون أن يعلم السببَ – بارتياح عام لمجرد تلفظها شخصياً ، وكلماتٌ أخرى على عكسها تخلقُ فى الذات انقباضاً وشعوراً بعدم الارتياح ، فى كلمة شفقٌ مثلاً ، ألوانُ زاهية منعشةٌ تنبعثُ من حرفى الشين والفاء كأنها طاقةٌ ضوئيةُ ملونة « تصطبح » على صفحة السماء على عكس كلمة غسق ففيهـا كثير من الإيحـاء الذى ينغلقُ على أفقها ، فيوحى إليكَ مثلَ ما يوحى الطفلُ عندما يمتصُ المغربُ الثقيل آخر أشعته الآخذة فى التفحم والاسوداد ، وهناك كثيرٌ من الناس يلتبسُ عليهم الفرقُ بين كلمتى الشفق والغسق . . وقد كنت يوماً ما أحدهم – ولكنّ مجردَ تلفظ الكلمتين بالتعاقب كان يحدثُ فى ذهنى تداعياً صورياً ينفتح إذا ذكرتُ كلمةَ شفق ، ويعتم لدى ذكر غسق فيكفى أن تسقط كلمةُ شفق على ذهنى لينفتحَ عن طاقة ذهنية مشرقة ، على حين يحدثُ العكسُ عندَ ذكر كلمة غسق .

وهناك عدا هذه الكلمات الإيحائية كلماتٌ كثيرةٌ يندّ عنها إيحاءٌ صامتٌ خاصٌ – هو غير الإيحاء الموسيقى الذى ينفضه رنين الكلمات والحروف – يرسمُ فى الذهن الجوّ الذى تعنيه الكلمةُ ، فتمتلئُ بمعناها خلايا الإنسان الشعورية وإن يكن يجهلها بعدُ . ومن هذه الكلمات ما ينبعثُ من حروفها منفردة ومجتمعة ألوانٌ ورموزٌ غريبةٌ وأخرى يكشفُ المرءُ – حدساً – المعنى الذى تعنيه عن طريق شعور يدب فى الكيان . وتختلف نسبةُ كثافة ورقّة هذه الموسيقى أو الألوان أو الرموز وحراراتها كذلك بحسب قوة الكلمة وتأثيرها النفسى بمجرد التلفظ الصامت لها ، فكلمةُ «طَفَل» تحدثُ عند تلفظها شيئاً كالتكلس الطينى على النفس ، فتتصاعدُ إلى الذهن حالاً طبقاتٌ ترابيةٌ يحدثها التزاوجُ الذى يجمعُ بين حرف الطاء والفاء واللام – فكأنه إزاء «طوف» ترابىّ يهدم على حين تشعرُ وأنت تذكر كلمة « مساء » بأنك تنزلق على السين فى انسيابية وامتدادية تقطعها عليك الهمزةُ أخيراً . وهى نفس طبيعة المساء والليل ، كذلك الأمرُ مع كلمة « فاتر » فيشعر المرءُ وهو يتلفظها بخمول وسكينة لينة بعيدة وتهالك وتداع أشبه ما يكون بطبيعة الوقت الذى يسبق الغروب ، على حين تحدث كلمة سفينة شعوراً بالثقل والامتلاء والسمنة ؛ أما كلمة هواء فتحدث فى النفس حالة أشبه ما تكون بالانتفاخ ، بتأثير حرف الهاء وسعة امتداد حرفى الواو والألف والوقوف عند الهمزة . فى الوقت الذى تذكرك كلمة « سهول » بالروابى الخضراء الممتدة فتلمحُ فى عين الفكر النسيمَ وهو يمر على رءوس السنابل والعشب الأخضر ويتركه منحنياً فى اتجاه الريح . وتوحى كلمة (نسيم) اللين والطراوةَ كما توحى كلمةُ (صَبوح) التفاؤل بعكس كلمة « غبوق » فإنها تقبض النفس . وهناك أيضاً كلمةُ « يراع » فهى كذلك تفتح القلب وتبسطُ أمام الإنسان للتو واللحظة شيئاً كصفحة السماء الصافية أو مياه البحر

الزرقاء « الفاتحة » اللون . أما كلمةُ (قلم) فهي بعكس كلمة « يراع » لا تحدثُ مثلَ ذلك التأثير . أما كلمةُ « شب» فإنك عندما تلفظها تشعرُ بشيء ما يثب ، ويتراءى لخيالك أرنبٌ أبيضُ في الحال مرقصاً أذنيه . وتوحي كلمةُ (ينش) بشيء رقيق خيطي يسيلُ ويتسربُ ، وتصور لك كلمةُ (يتسلسل) شيئاً ما يتنقل بخفة من مكان إلى مكان .

وتُحدث كلمةُ (دين) بكسر الدال شيئاً كالعبء أو كالحمل الثقيل على حين تحدث كلمة (دين) بفتح الدال شعوراً ذهنياً في النفس كلين الغرين ، وحين يتلفظ المرء بلسان نفسه كلمتي (ردم أو هدم) يشعرُ حالا بصوت اصطدام (بُم) يرتفع إلى أذنيه بالرغم من أنه لم يتلفظها مصوتاً ، ويكونُ الوقع أشد في كلمة (ردم) منه في هدم ؛ أما إذا ما ذكر الإنسان كلمة (هَمّ) فإنه يشعرُ بشيء في داخله يندفع وراءها بقوة ، على حين توحي كلمةُ (نيران) بأشعة الشمس البرتقالية في الغروب ، ويتصاعد إلى العين لمجرد ذكرها منظرُ الغيوم البيضاء والزرقاء تمزقها حزمٌ من ضوء الشمس الغاربة وهي تنتشر عموديا في صفحات الأفق . وعند ذكر كلمة (غسيل) تتراءى للعين أو ترتسم في صفحة الذهن قطع بيضاء من الغسيل (منشورة) على الحبال في السطوح . وعندما تصل إلى حرفي الـ «يل» يتراءى لك جدول ماء مترقرق يكمل لك الصورة فتبتدئ بالغسيل وتنتهي بالماء فتعطي تعبيراً كالأول ؛ أما كلمة (عبير) و (فوح) فهي قلما تترك تأثير العبير بعكس كلمة عبق وشذا فهي تجعلك تحس بشيء شفاف من مسام الأرض .

أما كلمة (فانوس) فإنها توحي بليل عميق كثيف هادئ ممتد إلى مالانهاية يكاد يكون أسود تماماً ، وتوحي كلمة (شمس) بأثمار وأشياء ناضجة ، أما (قمر) فبسائل متخثر رماني اللون بعكس كلمة (نجوم) التي تنطلق بمجرد تلفظها في الذهن المعتم إشارةٌ ضوئية (كاللاسلكي) في الليل ، تنطلق من نقاط دقيقة منتشرة في عدة أمكنة ؛

أما كلمة (غيوم) فتحس وأنت تلفظها بصمت يثقل على صدرك ، على حين تحدث كلمة (شهاب) شعوراً باندفاعات تغوص في أعلى طبقات المجهول أشبه ماتكون بالصعّادات ، ولا تتميزُ بألوان معينة ، بعكس كلمة سهم التي لا تُحدث تأثيراً كهذا مطلقاً . فأنا لا أذكر كلمة (سهم) إلا تتصاعد إلى ذهني الأرضُ فأراه كرمح غائص في جثة إنسان ، وهذا أصدق ، فإن طبيعةَ السهام أن تعودَ للأرض بعكس الشهب التي تنطلقُ من مصادر مجهولة إلى اتجاهات مجهولة هي أقرب إلى فهم السماء منها للأرض .

والسينُ والشينُ عادةً أحرفٌ منغومةٌ مطربةٌ ، وإذا تقاربتْ أو تزاوجتْ هي وأحرف أخرى مثلها كحرف الفاء في كلمة «شف» التي تشفُّ لمجرد تلفظها عن معناها ، أو جاءت مع (النون) مثلا أو الهاء أوحت بالارتياح وتركتْ في النفس رضا عاماً بالإضافة إلى تأثيرها الموسيقي .

وهنالك انسجامٌ آخر بين الألفاظ عدا ما ذكرناه بين حرف الياء والدال وحرف الباء والسين والشين والطاء والنون والصاد والواو والتاء كيدين وَبس وشط وشطن وصَوْت . إن اختيار حروف الكلمات الموسيقية والموحية في الوقت نفسه يتطلبُ — ولا شك — استعداداً نفسياً خاصاً وقابلية فنية تضيف إلى الشعر ثروةً غنائيةً كبيرةً جداً .

ولنأخذْ هذا البيت مثلاً (صَدَى أمس يهسهسُ في السهول) ولنقرأه بشيء من السرعة : فانظر كيف تمتد أمامَ مخيلتك فوراً سهولُ العشب الأخضر والسنابل اللامعة في الفجر ، وصوتُ النسيم (هس) وهو يمرُ عليها في صَمْت الحقول . أو الإيحاءَ والموسيقى اللذين في هذين البيتين العاميين :

بس إيـدح ادّيـرْ	شفها لرحـة بلا صوتْ
مـوشْ اطحنشعـيرْ	اطحى بكايـا الروح

إن الشخص الذي يسمع هذه الأبيات أو يلفظها يتمثلُ له حالاً حجر الرحى وهو يدور على البذور اليابسة

فيغرقُ في موسيقى مسكرة .

وهذا البيتُ الآخر الذى تخالهُ يوشوشُ في نفسك شيئاً « يوشوشه لهاثُ الشمس عصراً». وكذلك هـــذه الأبيات :

وهـــذه الآه فى فى
غمغم فى عينىّ منها فم
وتلك ليلاتى التى غلّها
فقـــاعة ينش منهـــا دم
واليـــوم لا ينبض فى مقلتى
منها (سوى ظل التى نلت)
كنتُ إذا قبلّتها مـــرةً
ردّدَ صوْتَ القبلة البيت
قالتْ وماضيك فقلت انطوى ا
ماضى ولم يبق سوى أنت

إنها موسيقى جميلةٌ تعملُ على غرس الصورة بعمق فى نفس السامع، وتعطى التعبير حياةً وقوةً وحركةً ، وتكثر هذه الخواصّ فى الأدب الإنكليزى المعاصر وفى الأدب الألمانى الحديث .

وطبيعى أن هذه القابلية لا تتوفر لكل شاعر وإلا لمسناها فى معظم ما نقرؤه من أشعار معاصرة ، أو غير معاصرة، كما أن فى العربية عدا ما ذكرناه شيئاً كثيراً مما لم نذكره من الكلمات التى لها مثلُ هذه الطاقة الإيحائية والأثر الموسيقى المدهش ، سنحاول أن نأتى على ذكرها ، ولكن المحققَ فى دراسة هذه اللغة بالروح الحديثة لا يفوته استكشافُ هذه الكلمات واستكناه السرّ الكامن فى طاقتها الإيحائية والموسيقية . والشاعرُ بصورة خاصة — أعنى الذى ينتظرُ أن يتبوأ المكانَ اللائقَ بين الشعراء — يجبُ أن يضيفَ إلى الشعر إمكانيات أخرى غيرَ الشكل والمضمون ، ولا يتحققُ ذلك إلا بالإفادة من دراسة مخارج الألفاظ واستغلال الموسيقى التى تنشأ من تزاوجها فتكسبُ الصّورة والمضمون والشكل جوّاً حيّاً فتحس بمجرد تلفظك للأبيات أن المعانىَ تثبُ إليك ، وتتذبذبُ الموسيقى على سلم الحروف كأنها قطع قطنية دقيقة يرسلها وترُ (الندّاف) بحركات ووثبات رائعة . ولا تفتأ أن تعودَ بعدّها إلى مكانها من البيت الشعرى الذى لا يمكنُ أن يحل محله أىُّ حرف آخر يمثل هذا الانسجام فتحسُّ بأن الحروف جميعاً قد وُضعت فى مكانها المناسب لها ، وليس هناك أىُّ حرف قلق غير منسجم أخطأ الشاعر فى تحرى المكان الذى ينبغى أن يكون فيه من السلم الصوتى أو النفسانى .

